

المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة

النقد الثقافى

تمهيد مبدئى للمفاهيم الرئيسية

603

تأليف : أرثر أيزابرجر

ترجمة : وفاء إبراهيم

رمضان بسطاويسى

المشروع القومى للترجمة

النقد الثقافى

تمهيد مبدئى للمفاهيم الرئيسية

تأليـــــف : أرثر أيزابرجر

ترجمـــــة : وفاء إبراهيم
ورمضان بسطاويسى

المجلس
الأعلى
للثقافة
٢٠٠٣

المشروع القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد ٦٠٣
- النقد الثقافى تمهيد مبدئى للمفاهيم الرئيسية
- أرثر أيزابرجر
- وفاء إبراهيم
ورمضان بسطاويسى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٣

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

Cultural Criticism:
Aprimer of K concepts
وقد صدر عن *SAGE*
من تأليف : *Arthur Asa Barget*
Publica tions ، عام ١٩٩٥

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت:٧٣٥٢٣٩٦ فاكس:٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel:7352396 **Fax:** 7358084 **E. Mail:** asfour@onebox.com

المحتويات

الفصل الثالث:

- الفصل الرابع:

□ مقدمة المترجمين □

المقدمة

قرأت هذا الكتاب فى مكتبة بوردرستور بوكس فى مدينة تاوسن بولاية مريلاند بالولايات المتحدة فى نوفمبر ١٩٩٧، وذلك أثناء مهمتى العلمية - آنذاك - لمدة ستة شهور، وأعجبت به بعد صفحات قليلة، وقررت شراءه فورا، ومرت سنوات انشغلت فيها بالترقية للأستاذية ومن بعدها كتابة كتاب عن رحلتى فى أمريكا، وفى مناسبة ما كنت أتحدث مع الأخ والصديق الأستاذ الدكتور رمضان بسطاويسى حول موضوع النقد الثقافى، وأخبرنى بأن لديه كتابا فى هذا المجال لأستاذ سعودى هوالدكتور عبدالله محمد الغذامى، وقام بتصويره وقدمه لى، وبدورى أعطيته هذا الكتاب، وعندما قرأه اقترح علىّ أن نقوم معا بترجمته، ورحبت بهذه المشاركة التى أتمنى أن تسود بين زملاء الحقل الواحد، أوالحقول وثيقة الصلة بعضها ببعض، فنستعيد جميعا روح الفريق التى أفرزت لنا فى سنوات العصر الذهبى للثقافة جهودا وثمارا وإنتاجا علميا وفكريا وثقافيا، لازلنا نشعر بحنين له. ثم عرضنا الأمر على أستاذنا الفاضل الدكتور جابر عصفور فلم يتردد لحظة فى الموافقة وهويسعى مخلصا لإعادة الزمن الجميل زمن الجدية والإثمار.

لعل عنوان الكتاب هوأول ما لفت انتباهى وهوالنقد الثقافى : تمهيد مبدئى للمفاهيم الرئيسية، فالنقد الثقافى مجال جديد وبالفعل يحتاج إلى تمهيد للتعرف على موضوعه، وتفسير لمفاهيمه وأدواته، ومن ثم تأتى أهمية العنوان الفرعى للكتاب بأنه تمهيد مبدئى للمفاهيم الرئيسية، فهوإذن كتاب يضع الأساس الذى نستطيع - فيما بعد - أن نعلوبه طابقا فطابقا، ومؤلف الكتاب، كما يقول محرر السلسلة، هوكاتب غزير الإنتاج فى مجال الثقافة الشعبية وتمتد تجربة اهتمامه بهذا المجال إلى ما يرجع إلى ثلاثين عاما مضت، وسوف أنتقى بعضًا من أسماء مؤلفاته للتأكيد على ذلك:

الهمبرجر الإنجيلكانى ١٩٧٠ **The Evangellcall Hamburger**

الثقافة الشعبية ١٩٧٣ **Pop Culture**

التليفزيون بوصفة أداة للرعب ١٩٧٨ TV as an instrument of terror

تحليل المزاج الفكاهى ١٩٩٣ An Anatomy of Humor

تصنيع الرغبة : وسائل الإعلام، والثقافة الشعبية، والحياة اليومية
Manufacturing Desire : Media, Pouplar cultur& every day Life

عبقرية النكتة اليهودية ١٩٩٧ The Genius of Jewish Joke

قضية هاملت ٢٠٠٠ The Hamlet Case

هذه بعض المؤلفات من كثير فى هذا المجال، والمؤلف أستاذ فى فنون الاتصالات الإلكترونية والنشر بجامعة سان فرنسيسكومنذ عام ١٩٦٥ وإلى الآن. ولذا كان يقوم دائما فى كتابه هذا بتوسيع نطاق استخدام المصطلحات والمفاهيم التى اعتدنا أن نستخدمها فى نظرية الأدب فقط أوفى النقد باختلاف ألوانه مثل: النقد الماركسى أوالنقد السيميوطيقى، أوالنسوى، أوالتفكيكى...إلخ. ويطبقها على مجال النصوص والأعمال المختلفة التى تقدمها وسائل الإعلام الجماهيرية ولاسيما التليفزيون بوصفه الوسيط الإعلامى المهيمن فى وقتنا الحاضر.

أما إذا أردنا أن نركز على أسلوب المؤلف فى عرضه لكتابه فنقول إنه أسلوب تعليمى، فهويخاطب القارئ العادى، حيث اعتقد أن القدر أوكل له مهمة صعبة تبدت له من خلال حلم يتكرر لديه كل ليلة عند الساعة الثالثة بعد منتصف الليل، حيث يطلب منه - فى شكل يشبه أفلام جيمس بوند، أن يستمع إلى شريط تسجيل - كتابة كتاب طيع وسهل الوصول إلى عقل القارئ العادى وذلك من خلال تفسير مفاهيم كبار الفلاسفة والمفكرين ببساطة ووضوح. ويذكرنا هذا - على نحوساخر - بحلم ديكارت أن يؤسس منهجا لكل العلوم، على أية حال، وبعد احتراق الشريط فى غضون ثلاث ثوانٍ، استيقظ مؤلفنا متصببا عرقا، وبعد إفطار شهى، شرع فى كتابة هذا الكتاب على الكمبيوتر.

وكان منهجه فى تعريف مجال النقد الثقافى يتم عن طريق المقارنة بينه وبين المجالات الثقافية والمعرفية والنقدية الأخرى حتى يتضح نطاق فاعليته، فبدأ بتوضيح

علاقته بالدراسات الثقافية التى بدأت فى مركز جامعة برمنجهام حيث تناولت بالدراسة والبحث مجالات مختلفة تقع جميعها فى نطاق الثقافة - دون تفرقة بين ثقافة راقية وثقافة شعبية - من خلال صحيفة عمل، ولسوء الحظ أن هذه الصحيفة لم تستمر طويلا، ومع ذلك فقد أثمر جهدها عن ما يسمى بمصطلح المظلة Umbrella term الذى فى مقدوره أن يغطى تلك المجالات المختلفة والتى تعمل الآن بوصفها النقد الثقافى، وبذلك فإن النقد الثقافى هونشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته، استخدم نقاده المفاهيم التى قدمتها المدارس الفلسفية والاجتماعية والنفسية والسياسية فى تراكيب وتباديل معينة، ويقومون بتطبيقها على الفنون الراقية والثقافة الشعبية بلا تمييز بينهما من حيث الكيف، اعتقادا منهم بأن هذا يتسع بمجال المصطلح الذى كان يطبق على الفن الراقى فقط، ومن ناحية أخرى الاستفادة من إمكانياته بتطبيقها فى كشف الطاقات والأنظمة الثقافية والإشكاليات الأيديولوچية وأساليب الهيمنة والسيطرة المختزنة فى النصوص برمتها، الراقية أوالشعبية، حتى تتبدى الكيفية التى بها تتشكل هذه الأبعاد والجوانب والمستويات للوعى الفردى والتاريخ الإنسانى.

ويرتبط نقاد النقد الثقافى دائما - كما يرى برجر - بوجهة نظر ما، قد تكون ماركسية أوتأويلية أوتفكيكية أونسوية...إلخ، كما أنهم ينتسبون إلى بلاد مختلفة، ويعملون فى مجالات متنوعة، ويخاطبون أناسا على درجة معقولة من التعليم، ولذلك يواجه النقد الثقافى مشكلات أهمها غموض لغته التى تتجلى فى مفاهيمه ومصطلحاته، وانصراف عدد كبير من الناس عن مؤلفاته لما فيها من رطانة غير مفهومة، ولذلك اتخذ برجر على عاتقه مسئولية تيسير المستعصى من مفاهيمه وأفكاره، من خلال طرق عدة: أن يقدم اقتباسات من النصوص الأصلية لنقاد النقد الثقافى تظهر كيف يستخدم المفكرين والنقاد على اختلاف مشاربهم المصطلحات ذات المغزى، كذلك - ولأنه رجل فى مجال الإعلام فهويعتقد أن الصورة التخطيطية ترسخ المعنى - فرأى أن من الممتع للقراء أن يتعرفوا على جغرافيا النقد الثقافى بأن يقدم قوائم بأسماء البلاد الأصلية لنقاد النقد الثقافى وكذلك يرسم نماذج تخطيطية توضح علاقات العمل الفنى بعناصره من خلال وجهات النظر المختلفة.

ويريد برجر من خلال هذه الخلفية الجغرافية، والنماذج التخطيطية أن يتفهم القارئ طبيعة المصطلح الذى يرتبط بسياق ثقافى تتميز به هذه المنطقة، فالنص كما يظهر من عرض برجر يندمج فيه الجغرافيا والتاريخ وإن الثقافة هى التى تقوم بتنميطهما وتشكيلهما. إلا أنه من الملاحظ أن برجر لم يدرج إيهاب حسن أوإدوارد سعيد فيما يخص مشاركتهما فى المشهد العالمى للنقد، على أية حال فإن هذا الاهتمام من جانب برجر بجغرافيا النقد الثقافى تبرز أهمية دور النقد الثقافى حين يستخدم المصطلحات الخاصة بفلسفات وحقول معرفية عدة تأتى من بلاد مختلفة لتطبيقها على النصوص الجديدة التى ينتجها عصر الاتصالات والمعلومات كثقافة كونية، وباستخدام زخم هذه المصطلحات، ستتكشف أبعاد وجوانب شديدة التعقيد بين هذه النصوص والجمهور (العالمى بطبيعة الحال)، والقوى المهيمنة على هذه الوسائل فى حركة النظام العولمى الذى نعيش فيه.

كذلك ينبه برجر القارئ إلى صعوبة أن يتناول أفكار المفكرين البارزين مثل دريدا، وفرويد، ومفكرى ما بعد الحداثة فى صفحات قلائل ذلك لأنهم يقومون - دوما- بتطوير مصطلحاتهم وتعديلها عبر سنوات حياتهم، ولذلك فقد قام بالإمساك بلب وجوهر ما تدور حوله نظرياتهم وذلك من خلال اقتباسات تم اختيارها على نحومتميز وتفسير مفاهيمهم فى لغة بسيطة بقدر الإمكان تمكن القراء من فهم الجانب الثقافى للمصطلحات المركبة لهذه النظريات وكيفية تفعيلها فى الوسائط الحالية. فعلى سبيل المثال قدم تحويرا وتعديلا - وهوبصدد الحديث عن نظرية الأدب والنقد الثقافى - للنموذج الذى قدمه أبرامز **Abrams** فى تصنيف الاتجاهات النقدية للفن حيث قسمها إلى أربعة اتجاهات : المحاكاة، والموضوعية، والبرجماتية، والتعبيرية، ويدور العمل الفنى فيها حول الكون، حيث استبدل برجر "الكون" بالمجتمع، ووضع الوسيط الإعلامى فى المنتصف على شكل مربع «انظر ص٤٧»، ليكون فى المركز فيتسنى مناقشة النصوص فى إطار مبدعيها ووسائل الإعلام التى تنشرها ومتلقيها ومجتمعها ككل- هكذا امتد بالمصطلحات إلى نطاق أوسع، وسمح للنموذج بالفعل الحقيقى فى وسط سياق ثقافى بكل أبعاده بدلا من أن يكون مجرد نموذج شكلى معلق فى الفضاء.

ولقد كان شرح برجر للمصطلحات الأدبية والنقدية مثل: النص، الأجناس الأدبية، التأويل، النقد النسوى، النظرية الشكلية، الحوارية، نظرية التلقى، المونتاج والمعنى.. وغيرها ، كان شرحا تعليميا، بسيطا وواضحا، يتضح فيه تقديره للقارئ العادى وغير المتخصص وتحريضه له على المشاركة، بالإضافة إلى حس نقدى غير عدائى حتى وهوبصدد شرحه لنقاد الماركسية، حيث استخدم تكنيكا متوازنا وهوبصدد تفسيره للماركسية وأهم مفاهيمها، فهومثلا يعرض المصطلح على نحويشبه شرح القاموس ثم يعرض اقتباسا أواثنين لمفكرين كبار يعملان على إلقاء ضوء يكشف المصطلح فى حركته، كالمقارنة مع مصطلح آخر كما فعل فى المقارنة التى عقدها بين الأيديولوجية واليوتوبيا فى اختلافهما واتفاقهما، كذلك يتميز تكنيك حسه النقدى فى الفصل الخاص بالماركسية والنقد الثقافى بإيقاع خاص يتضح فيما قام به من ترتيب للمصطلحات، فالمصطلحات تتوالى واحدا تلوالآخر بإيقاع تتسارع فيه فاعلية المصطلح اللاحق على ما قبله فالإمبريالية الثقافية، تلى الأيديولوجية ويلى الإمبريالية الثقافية الهيمنة التى تتساوق مع ما وصلت إليه الرأسمالية فى تطورها الذى به تتعدى حدود أوربا وأمريكا إلى العالم أجمع من خلال وسائل الاتصالات والتكنولوجيا المتقدمة التى تعد كحواس غير منظورة لتأسيس الهيمنة للنظام العولمى، تلك الهيمنة التى تتجاوز الثقافة من حيث ارتباطها بالعملية الاجتماعية، وكذلك تتجاوز الأيديولوجية من حيث كونها منظومة المعانى والقيم التى تعبر عن مصالح طبقة ما، فالهيمنة هى العملية التى يصعب علينا اكتشافها أوتحديدها، لأنها تنسل فى كل شيء من حولنا دون أن نلحظها.

وأضيف أن برجر كان حريصا كذلك فى هذا الفصل على أن يميز بين الماركسية بوصفها منهجا للتحليل والتفسير ومن ثم صلاحية استخدامه حتى الآن فى النقد الثقافى بعد تعديله وتفاعله مع المناهج الحديثة وبين تطبيقها كنظام شيوعى أثبت فشله – فى اعتقاد المؤلف – لأنه لم يعتمد على نظام السوق الحرة، كما أخذ على المذهب الماركسى اعتقاده بأن العلاقات الاقتصادية هى وحدها محرك تطور المجتمع وتشكيل مؤسساته، وأغفل تماما العامل البشرى – كما يرى برجر – الذى يمتلك القدرة من خلال عقول الرجال والنساء الفاعلين فى العالم.

على أية حال تميز عرضه - حقيقة - بالقدرة على أن يمد القارئ بلغة تمكنه أن يتمثل المصطلحات والمفاهيم المعروضة، لا على نحومدرسى جاف كما تعود القارئ أن يقرأ فى الكتب التى تعرض أوتفسر النظريات الأدبية والفلسفية، وإنما جعل القارئ يرى ما تطرحه النظرية الأدبية والفكرية من مسائل مهمة ترتبط بالثقافة وعلاقة الثقافة بالمجتمع والسياسة، لقد استطاع برجر ببساطة أن يجعل القارئ ينتقل بيسر وسهولة من النصوص الفنية والإبداعية إلى السياق الثقافى بكل جوانبه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والإنثروبولوجية.

أما عن الترجمة بالنسبة للفصول الثلاثة الأولى والتى قمت بترجمتها، فقد كنت حريصة على نقل المعنى بالعربية بنفس البساطة التى كتب بها المؤلف بالإنجليزية، لأنه لم يستخدم لغة صعبة، ولم يستعرض مهاراته فى تراكيب لغوية معقدة أومركبة، فقد كان راغبا أن يحقق مهمته التى قبل أن يقوم بها، وهى كتابة كتاب يُيسر فيه ما استعصى من مفاهيم ومصطلحات النظريات الأدبية والفلسفية وغيرها، للقارئ العادى الذى يصعب عليه فهمها والتى يستخدمها نقاد النقد الثقافى فى تحليلاتهم للنصوص والظواهر التى أفرزتها طبيعة هذا العصر وأدواته.

ولما كان عصرنا يعتمد على «الصورة» التى تنتجها التكنولوجيا المتقدمة لعرضها فى التليفزيون أوالسينما أوالإعلان، فهوبذلك عصر«النص المرئى» لا «النص المقروء»، الذى يحتاج ولا شك - إلى آلية نقدية تختلف عن المناهج الأدبية والجمالية والفلسفية، آلية تتسع فى مصطلحاتها، وخطابها للمشاهد والقارئ العاديين، هذا القارئ العادى الذى حرم فى ظل «ثقافة النخبة» من الاستمتاع بالإنتاج الثقافى الراقى، وكذلك حرمت ثقافته الشعبية من الاهتمام بها فجاء النقد الثقافى كثورة للمهمشين والعاديين لأن يجدوا مكانا فى ساحة الثقافة المتزايدة الأثمار.

❑ ❑ ❑

يتطرق المؤلف فى الفصل الرابع من الكتاب إلى بعض المفاهيم الأساسية فى السيميوطيقا وعلاقتها بالنقد الثقافى لكى يوضح كيف أنها تمكننا من إيجاد معنى ما فى النصوص والظواهر الأخرى، ويوضح كل مفهوم بأبسط صورة ممكنة ويقتبس الكثير من الفقرات المهمة التى ذكرتها الكتابات المختلفة وذلك لتقديم فكرة ما عن

الكيفية التى عبر بها هؤلاء المؤلفون عن أنفسهم ، ومع ذلك فإن هناك قدراً معيناً من اللغة الفنية المنظمة فى التحليل السيميوطيقى والتى لا يمكن تجنبها بأى حال من الأحوال ، وهناك العديد من الكتب المقدمة عن علم العلامات المتوافرة لأولئك الذين يرغبون فى متابعة دراسة نظرية العلامات.

ويمكن أن يُنظر إلى علم العلامات على أنه شكل من أشكال علم اللغويات التطبيقية ولقد تم تطبيق التحليل السيميوطيقى على كل شىء فى حياتنا المعاصرة ابتداء من الموضة إلى الإعلانات ومن قصص جيمس بوند إلى حرب النجوم ، ويعد المفهوم الأساسى لعلم العلامات هوالعلامة أوالرمز ، لذا فإن منكرى هذا العلم يضعون الجنس البشرى على أنه كائن صانع للعلامات ومفسر للعلامات فمن خلال العلامة تبدأ هذه المناقشة عن السيميوطيقا والنقد الثقافى.

ويشرح المؤلف كيف تعمل الرموز والعلامات ، فيبين أنه يمكن تعريف العلامة أوالرمز بأنها أى شىء يمكن استخدامه للوقوف على شىء آخر، إلا أن فهم كيفية عمل هذه العلامات يعد أمراً آخر بالغ التعقيد وذلك عند كل من بيرس **Peirce** وعلماء السيميوطيقا، فإن العلامة هى شىء يعنى لشخص شيئًا ما فى بعض المواقف كما يضيف نقطة فلسفية مهمة :

"من الغريب عند التطرق إلى هذا الأمر أن نعرف أن العلامة تترك لمفسرها أن يقدم جزءاً من معناها ، إلا أن تفسير هذه الظاهرة يكمن فى حقيقة أن الكون بأسره – وليس مجرد الكائنات التى تعيش به ولكن الكون كله بكائناته كجزء منه والكون الذى اعتدنا أن نشير إليه بالحقيقة – أن هذا الكون ملىء بالعلامات إن لم يكن يتكون بالكامل من العلامات "

فإذا كان الكون ملىء بالإشارات / العلامات إن لم يكن مكوناً منها، فإن الإنسان إذن سيكون بالضرورة حيواناً يستخدم الإشارات – سواء كان هذا الإنسان مخلوقاً عاقلاً أوصانعاً للأدوات أومخلوقاً ذا قدمين ولا ريش له... إلخ.

ولقد أضاف أمبرتوإيكو umberto Eco (1967) رأياً آخر يستحق الأخذ به فى الحسبان ألا وهو؛ إذا كانت الإشارات تستخدم فى قول الصدق فهل يمكن استخدامها فى الكذب :

"إن علم الإشارات يهتم بكل شىء يمكن أن نأخذه كعلامة أوإشارة أورمز , فالإشارة إذن هى أى شىء يمكن اعتباره بديلا عن شىء آخر ، ولا يجب بالضرورة أن يتواجد هذا الشىء الآخر وأن يكون بمكان ما فى اللحظة الذى تتواجد بدلا منه الإشارة ، وعليه فإن علم الإشارات من حيث المبدأ يعد الدراسة الفرعية لأى شىء يمكن استخدامه للكذب ، فإذا لم تستطع استخدام شىء ما للكذب فلا يمكن على النقيض تماما استخدام هذا الشىء للصدق فلن يفلح هذا الأمر على الإطلاق."

فظواهر نقابلها فى الحياة اليومية، مثل الباروكة (الشعر المستعار) والشعر المصبوغ والحذاء ذى الكعب العالى والأغذية المقلدة ومقلدى الشخصيات والدجالين والمحتالين فكل هذه الأمور تشمل الكذب باستخدام الإشارات أوالعلامات.

وفى نظرية بيرس Peirce فإن كلاً من الأيقونات / التماثيل والأدلة لها علاقة طبيعية بما تمثله ، فصورة الوجه لشخص ما والشخص الذى يتم تجسيده (تمثال) والدخان يشير إلى النار (دليل) أما معانى العلامات من ناحية أخرى فيجب تعلمها ، ويبرهن بيرس Peirce على أن علم الإشارات بالغ الأهمية لأن الكون فى حقيقته وكنهه ما هوإلا نظام للإشارات ، فكل شىء يمكن رؤيته على أنه يعتمد بطريقة أوبأخرى على شىء آخر يوضح معناه ولذلك فإنه يعمل كإشارة أورمز.

وينتقل المؤلف لتحليل الصور ، وتفهم الصور بطريقة عرفية على أنها تجسيد وتمثيل بصرى لشىء ما، منها ما يمكن أن تكون صورة عقلية لشىء ما (مثل صورة رجل الأعمال الموجودة فى الكتب الأمريكية فى القرن العشرين) ، فنحن نعيش فى عالم الصورة الضوئية الإليكترونية ومع تطور التليفزيون سيكون بين أيدينا الآن جميع أنواع الصور التى لم نشاهدها أبدا فى حياتنا وذلك من خلال الفيديو، وكنتيجة للتطورات الهائلة التى شهدها قطاع الطباعة والتصوير والفيديوفإن الصور ستلعب دورا مهماً ومتزايداً فى حياتنا.

وفى الواقع يقترح بعض العلماء أننا قد انتقلنا من عالم الكلمة Logocentric إلى عالم الصورة occulocentric حيث تمارس الرؤية الهيمنة أوالسيادة على باقى الأحاسيس الأخرى.

ومن المنظور الرمزى فإن الصورة البصرية هى عبارة عن مجموعة ما أسماه بيرس Peirce بالإشارات والتى تعنى على سبيل المثال فى الإعلانات المطبوعة أن لدينا أيقونات (تماثيل) وظواهر دالة ورموزاً، ويسهل كثيراً تفسير الأيقونات / التماثيل لأنها تتصل عن طريق التماثل إلا أن فهم الإشارات الدالة يشمل إيجاد نوع ما من العلاقة بين الإشارات ومعانيها ، أما العلامات فهى أمر عرفى والذى يعنى أن علينا أن نتعلم معانيها ، وعند دراسة الصور التى لم نعتد عليها مثل اللوحات الزيتية من العصور والفترات السابقة حينها لم نعرف علم العلامات لذا قد يكون فهمنا للوسائل التى يتم توصيلها فى الصور فهم أولى.

ويحلل الشفرات ويبين أنها ببساطة شديدة هى أنظمة لتفسير أنواع عديدة من الاتصالات التى لا يكون من الواضح فيها المعانى.

أما الآن فسننتقل إلى مناقشة مفهومين يؤثران على المعنى الثقافى بأساليب مختلفة : وهما المفهوم وفك العلامات.

ومصطلح الدلالة أوالمفهوم الضمنى مستخدم لوصف المعانى الثقافية التى سيتم إسنادها لمصطلح ما، هوما سيشمل بالطبع الصورة أوالشكل الموجود فى كتاب ما أوحتى نص الكتاب نفسه وعلى النقيض فإن كلمة denotation تشير إلى المعنى الحرفى للكلمة أوالنص وما شابه ذلك أما مصطلح الدلالة أوالمفهوم Connotation فقد جاء من الكلمة اللاتينية " Conrotare أى وضع علامة " وعليه فإن الاستدلال يتعامل مع الأمور التاريخية والرمزية والعاطفية الذى يقترضها المصطلح أويتوافق معها ولنأخذ بشكل وشخصية جيمس بوند كمثال فمن وجهة النظر الخاصة بفك الشفرات يعد هذا الشخص هوبطل عدد من قصص التجسس وأفلام التجسس الشهيرة ، إلا أن مفاهيم ودلالات جيمس بوند تمتد إلى أمور أخرى مثل صور التميز الجنسى والعنصرى والصور الأخرى المبتذلة عن البريطانيين لدى الآخرين ، والخواص الشخصية لجيمس بوند وطبيعة مؤسسة المخابرات البريطانية والحرب

الباردة وصور الأمريكيين والروس وغيرها من الأمور الأخرى ذات الاهتمام.

وتتناول عملية فك العلامات المعنى الحرفى الذى تقدمه هذه الإشارة أوذاك الرمز.

وسنتحول الآن لمناقشة الاستعارة والكناية والتى تعد كما أشار إليها عالم اللغويات رومان جاكوبسون **Roman Jackobson** كأساليب لتقديم المعانى.

الاستعارات هى أشكال توصيل المعنى بالتشبيه أو بالشرح أوتفسير شىء وفقاً لشىء آخر (مثل " حبى وردة حمراء") كما أن التشبيهات توصيل تشبيه ، أما التشبيه الضعيف فيستخدم أدوات التشبيه ك وكأن (**L ike oras** حبى كأنه وردة حمراء) ويعرف معنى ويتعلم الاستعارة والتشبيه فى حصص الأدب حيث يوصف كل من الاستعارة والتشبيه كلغة مجازية وتفترض أن الاستعارات لا يتم استخدامها سوى للأغراض الشعرية أوالأدبية كما أنها تفترض أن الاستعارات ما هى إلا ظاهرة غير مهمة نسبيًا، ويبرهن كل من **Georage Lakoff** و **(1980)** **Mark Johnson** على العكس حيث يرون أن الاستعارات مهمة فى حياتنا.

"يعتقد معظم الناس أنهم بإمكانهم المضى قدمًا فى التعبير عما بداخلهم بدون الاستعارة ، ولقد وجدنا على العكس أن الاستعارة أمر عام فى الحياة اليومية ليس فقط فى مجال اللغة بل فى الفكر والآراء أيضا فنظامنا الاستيعابى العادى (وفقا للمعايير التى نفكر بها ونؤدى بها) يعد استعاريا بطبيعته ".

فالمفاهيم التى تحكم فكرنا ليست أموراً عادلة للذكاء والفكر فهى تحكم أيضا أداءنا اليومى حتى فى أدق التفاصيل وتشكل مفاهيمنا، ما نراه وكيف نسير فى هذا العالم وكيف نرتبط بالآخرين، وهكذا فإن نظامنا الاستيعابى يلعب دوراً رئيسيًا فى تعريف واقعيات حياتنا اليومية

إذن تلعب الاستعارة دوراً بالغ الأهمية فى الأسلوب الذى نفكر به ونعمم تفكيرنا وهى ليست مجرد وسيلة لغوية يستخدمها الشعراء وغيرهم من الكتاب لتعميم أنواع معينة من الاستجابات العاطفية بل إنها جزء أساسى من الأسلوب الذى يفكر به الإنسان ويتصل به.

ويعرف مفكروالنقد الثقافى أن النصوص بالغة التعقيد وأن القراء يلعبون دوراً مهماً فى تفسير النصوص إلا أن ذلك لا يعنى أن النصوص ليس لها تركيبات داخلية أوخفية من التعارضات / المتضادات التى تعطيها معنى أوأن بعض القراءات للنصوص تكون أفضل من غيرها .

ويركز كل من العلامات وعلم العلامات/ الإشارات اهتماما على كيف يقدم الناس المعانى فى استخدامهم للغة وفى سلوكهم (كلغة الجسد والملابس وتعبيرات الوجه وهكذا) وبالأساليب الإبداعية لجميع الأنواع ، وسيحاول الجميع أن يقدم معنى من السلوك الإنسانى فى حياتنا اليومية وفى القصص التى نقرأها وفى الأفلام والعروض التليفزيونية التى نراها وفى الحفلات الراقصة التى نحضرها وفى الأحداث الرياضية التى نشاهدها أونشارك فيها ، ويعد البشر حيوانات خالقة للمعانى ومفسرة للمعانى، مهما كنا فنحن دائما نرسل الرسائل ونتلقى ونفسر رسائل الآخرين التى يرسلونها إلينا ، فما يقوم به علم الإشارات والعلامات هوأن يزودنا بأساليب أكثر تنقيحاً وتعقيداً لتفسير هذه الرسائل وإرسالها ، وهى تزودنا على وجه الخصوص بطرق لتجلى النصوص فى الثقافات والثقافات كنصوص.

وينتقل المؤلف فى الفصل الخامس إلى دراسة العلاقة بين نظرية التحليل النفسى والنقد الثقافى ، وبعد فحصه واختباره النهائى لنظرية التحليل النفسى والنقد الثقافى يكون قد اكتمل الآن، وبين النظرية والنقد نجد أن كلاً من فرويد ويانج قد كتب أكثر من ٤٠ كتابا أما أتباعهما فقد كتبوا مئات إن لم يكن آلاف الكتب لذا لا يمكن أن نقدم هنا أكثر من بضع أفكارهم الأكثر أهمية.

ويرى أن الفكر الفرويدى يتحلل أكثر من الفكر اليانجى لدى النقاد الثقافيين المعاصرين والجماهير العامة أيضاً .

وتمكننا نظرية التحليل النفسى من تفسير وفهم النصوص بأساليب لا يمكن من خلال المنظورات الأخرى تحقيقها.ويرجع هذا الأمر لأن نظرية التحليل النفسى تمكننا جزئيًا من أن نفهم مناطقنا النفسية العاطفية والحدسية واللاعقلية والخفية والمكبوتة والمسكوت عنها.فهذه هى المناطق التى يتصل بها الفنانون المبدعون ويهتمون بها وبدون نظرية التحليل النفسى لن يستطيعوا الوصول إلى التحليل أو الفهم.

وفى الفصل الأخير من الكتاب يدرس العلاقة بين النظرية الاجتماعية والنقد الثقافى فيتطرق فى هذا الفصل إلى النقد الاجتماعى بالمعنى العريض والواسع وتطبيقه على النقد الثقافى ، إن علم الاجتماع مجال واسع يغطى عدداً كبيراً من المجالات والحقول ، وفى إطار هذا المجال - النقد الثقافى _ نجد أن العلماء والكتاب لهم اهتمامات عديدة ومختلفون فى مواقفهم الفلسفية والإجراءات المنهجية التى يستخدمونها فى تحليلاتهم ، ويصب تركيزه هنا على سمات الفكر الاجتماعى التى ترتبط بالدراسات الثقافية بصفة عامة وبوسائل الإعلام والثقافة الشعبية والأمور المرتبطة بها بصفة خاصة.

ومن الصعب فى بعض الأحيان أن نميز بين دراسات الثقافة الشعبية ودراسات وسائل الإعلام ودراسات الحياة اليومية.فحياتنا اليومية تحتلها إلى درجة كبيرة مشاهدة التليفزيون والاستماع إلى الراديووقراءة الصحف والمجلات وحضور وسائل الإعلام الأخرى.ولكننا نرتدى أيضًا الملابس ونأكل الطعام ونشارك فى الطقوس الاجتماعية العديدة التى لا يتم توصيلها بالإعلام (على الرغم من أنها قد تتأثر بوسائل الإعلام) ، ويقوم المنظور الاجتماعى بتزويدنا بعدد من الأدوات لتحليل النصوص ولدراسة تأثيرات هذه النصوص (وقد تكون وسائل الإعلام هذه مستقلة فى النصوص التى تحملها) على الناس (الجماهير) والمجتمع بصفة عامة.ويدعم المنظور الاجتماعى مفهومنا عن أدوار الأعمال الفنية (بجميع أنواعها) التى تلعبها فى المجتمع وتزويد النقاد الثقافيين بعدد من المفاهيم ذات الأهمية الكبرى فى تنفيذ دراساتهم.

وفاء إبراهيم رمضان بسطاويسى

مقدمة محرر السلسلة

من الأمور المهمة التى تمثل وجها من وجوه التحدى، أن ظهور دراسات فى الثقافة الشعبية فى العقدين الماضيين، قد كان باعثا على وجود اهتمام سوقى من نوع خاص **a specfic argot** لدى الباحثين، يهدف إلى وصف الطبيعة المعقدة لهذه الأنشطة الثقافية، وهذا الاهتمام السوقى مفعم بالضبابية والألغاز : إلا أن هناك من امتدحها لأنها تمكنت من بلورة مؤلفات جديدة عن التفاعل بين عدة ضروب، وفى الوقت نفسه جوبهت بالإدانة على أنها مسطحة ومشوشة.

فالدارس المبتدئ للثقافة الشعبية الذى يطلب إليه قراءة العديد من النصوص الشعبية، كثيرا ما يواجه بأن عليه أن يتعامل مع المعجم من ناحية ومع النص من ناحية أخرى، ففى كثير من الحالات لا يكون المعجم كافيا وحده ليمد الدارس بتعريف لكيفية استخدام الكلمات والجمل التى قد طالها التغيير لتفى باحتياجات الباحثين فى مجال الثقافة الشعبية. فعلى سبيل المثال، ما الفرق بين مشكلة **problem** وأمر إشكالى أو مثير للجدل **problematic** ؟ فليس ثمة قاموس متداول حاليا يوضح للقارئ العديم الخبرة ذلك الاستخدام الخاص بالنقد الثقافى. كذلك ما الذى تعنيه كلمة هيمنة **"hegmony"** ؟ وما الكيفية التى يستخدم بها مفهوم الأيديولوچية **Ideology** ؟ وربما كان السؤال الأكثر صعوبة عن : ما بعد الحداثة، ولماذا ينبغى على كل فرد أن يهتم بها؟

وهذا الكتاب الذى بين أيدينا لأرثر برجر **Arthur Berger** وهو كاتب غزير الإنتاج فى مجال الثقافة الشعبية – يتفحص هذه الكلمات والمفاهيم من واقع تجربته وخبرته على مدى عقود ثلاثة، وبألمعية د. برجر **Berger** وقدرته على النفاذ يعين القارئ على مقاربة فهم المقصود بالرطانة الجديدة **new argot** بينما – وفى الوقت نفسه – يقدم أمثلة ملموسة عن استخدامها.

ولا شك فى أن قلة من القراء سوف تُعد استثناءً بإزاء بعض تعريفاته وتفسيراته، إلا أن هذه هى الطبيعة الجدلية المشاكسة لمجال دراسات الثقافة الشعبية

فى هذا الصدد الآن. ومع ذلك فإن هذا الكتاب يعد إضافة قيمة فى هذا المجال، من حيث إنه يقدم مدخلا لأفكار مركبة متداخلة على أن يجعلها يسيرة المنال.

وبطبيعة الحال سوف تكون ثمة محاولات لأقلام أخرى فى هذا المجال ولكن ينبغى أن نؤكد بأن كتاب أرثر إيزا برجر Arther Berger سوف يظل إنجازا مهماً ومرجعا للكثيرين كما يعد هذا الكتاب إضافة مهمة لنوعية من الدراسات عن الثقافة الشعبية. وأياً ما كان الأمر، فإن الفائدة المستهدفة التى يجنيها الطلاب سوف تكون تحصيلهم لما يخلب ألبابهم ويمدهم بالمعرفة والمعلومات على السواء بما يقدمه د. Berger من وجهات نظر وأراء.

جارث جويت Garth Jowett
محرر السلسلة

شكر وتقدير

أود أن أتقدم بالشكر إلى صوفى جراس **sophy craze** المحررة بدار الحكيم **sage publications** ، لتشجيعها لى وكذلك شكرى إلى جارث جويت **Garth Jowett** محرر بسلسلة مؤسسات الثقافة الشعبية **Foundations of popular cultur**، من أجل دعمه لى وصداقته على مر السنوات. وكذلك ميتش آلان **Mitch Allen** محرر دار نشر الحكيم بشمال كاليفورنيا، الذى كان صديقا صدوقا، والذى ساعدنى على أن ألحق بأفكار كتب دار الحكيم فى فترة معقولة. والذى قام برفض واستبعاد عدد من مسوداتى التى خلت من البعد الإنسانى. فهو الذى قال لى ذات مرة : «لقد رفضت لرجال أفضل منك يا أرثر **Arthur**. وبدلا من كتابة كتب جديدة لـ **Mitch** ليقوم برفضها، فإننى قررت الآن أن أرسل إليه المسودات التى رفضها من قبل، بعناوين جديدة - من أجل أن يقوم برفضها مرة أخرى - أو ربما قد يقبلها، فى لحظة ضعف أو جنون؟ فالمرء دائما يحدوه الأمل.

هذا هو الكتاب السادس - الذى نشر - بدار الحكيم. والمحتمل أنهم يستحقون نوعا من المكافأة! أو ربما فعلتها لهم؟ (ولربما فعلناها نحن جميعا)، وأيا ما كان الأمر، فلقد كانت لى مع العاملين هناك خبرات رائعة - هيئة التحرير، هيئة الانتاج، هيئة التسويق - حتى وأنا أكتب هذا الكتاب، ففى خلفية فكرى، أتطلع متشوقا إلى أفكار لكتب جديدة.

وأود أن أشكر زملائى فى أقسام فنون الاتصال الإليكترونى والنشر بجامعة سان فرنسيسكو الحكومية، لقد أمدونى بدعم ملائم لحالتى المزاجية، وبمكان للعمل، وكذلك طلابى الذين تحملوا مجموعة محاضراتى فى النقد (حيث قمت بمناقشة رواية السجين **The prisomer,** والشقرا **blondness**، ومصارعة المحترفين **professional wrastling**، والأسنان **teeth**، وقصات الشعر **hairstyles** بوصفها علامات، كما رحت

أفسر كيف أن التمثال التذكارى لوشنجتون **washington monument** هو رمز للعضو الذكرى **(a phallic symbol)**، بمنهج الرواقية.. **Stocism**، والشكية **skepticism**، والألغاز والتسرية ذات الطبيعة الخيرة.

الفصل الأول

مقدمة إلى النقد الثقافى

An Introduction to Cultural Criticism

إنه لأمر ليس بالهين أن تكتب كتابا صغيرا عن موضوع كبير، بل إنه أكثر صعوبة عن كتابة كتاب كبير عن موضوع صغير، وعلى ما يبدو، إنه النهج الفاعل والمتبع عند كتاب هذه الأيام، ولقد أخذت على عاتقى - على نحو ما - وطوال الثلاثين عاما الماضية - وربما من الأدق القول إننى انتهيت من هذا الأمر - هو القيام بتفسير أصعب الموضوعات وأعقدها فى عديد من الكتب الصغيرة عن موضوعات كبيرة، وذلك فى مصطلحات واضحة وبسيطة نسبيا، ولكنه تبسيط دون إخلال بالمعنى كما آمل فى ذلك ولعل من الصواب أن نقول إن تأليف أعمال عن موضوعات مركبة يجد فيها القراء المتعة والقبول تأخذ مجهودا كبيرا.

حلم المهمة الصعبة

The Mission Impossible Dream

عند الساعة الثالثة بعد منتصف الليل، يتكرر لدى هذا الحلم، حيث أجد نفسى فى مبنى مهجور من مبانى الكلية، أسير داخل قاعة محاضرات خاوية وكبيرة، حيث أرى جهاز تسجيل على طاولة، وبجواره مظروف من ورق مصقول، أجدنى أسير مسرعا إلى الطاولة وأضغط على زر التسجيل. هذا هو ما سمعته:

إنها مهمتك - إذا قبلتها يا آرثر - وهى أن تشرح وتفسر النقد الثقافى والدراسات الثقافية فى مصطلحات سهلة للفهم. فسوف تكتب كتابا طيعا وسريع الوصول إلى عقل القراء، حيث تقدم عديدا من المفاهيم المهمة والأفكار فى نظرية الأدب، **literary theory**، وعلم العلامات **Semiotics**، والتحليل النفسى **psycho analyt-ic**، والتفكير الماركسى **Marxist thought**، والفكر الاجتماعى **Sociological thought**،

للقراء الذين ليس لديهم خلفية كبيرة عن هذه الموضوعات. ولقد حشدنا فريقًا من الخبراء الدوليين لمساعدتك فى تنفيذ مهمتك، وستجد صورهم فى ظرف مغلق أمامك، إذا وقعت أسيرا فى أيدى ما بعد الحداثيين، فلا العميد، ولا كرسى أستاذيتك ولا حتى محرر أعمالك سوف يشفع لك أو يعينك على إطلاق سراحك. وسوف يحترق هذا الشريط ذاتيا فى ظرف ثلاث ثوان.

بعد ثلاث ثوانٍ، احترق الشريط محدثا صوتا "Poof"، ثم احترق تماما، التقطت الظرف وفتحته بسرعة. وجدت فيه صورا لعدد من الناس سيجموند فرويد **Sigmund Freud,** چاك دريدا **Jacques Derrida** فرديناند دى سوسير **Ferdinand de saussure,** ميخائيل باختين **Mikhail Bakhtin,** ميشال فوكو **Michel Foucault,** كارل ماركس **Karl Marx,** . وآخرين.

صحت قائلا: «عظيم، لقد حصلت على فريق دولى من نجوم الفلاسفة، والمحللين النفسيين والمنظرين الثقافيين العظام لمساعدتى ثم استيقظت من غفوتى وأنا أتصبب عرقا باردا وقلت صائحا «يا إلهى أية ورطة أحشر نفسى فيها؟»». ثم تناولت فطورى، وعصير برتقال، ووجبة الشوفان باللبن الساخن والزبادى والقهوة باللبن والتوست، تصفحت جريدتى سان فرنسيسكو، ونيويورك تايمز، ونهضت متنهدا من على مائدة الإفطار وسرت ببطء متوجها إلى حجرة متراصة بالكتب حيث الكمبيوتر هناك على المكتب، وفتحت وشرعت فى الكتابة.

النقد الثقافى والدراسات الثقافية
Cultural Criticism and Cultural Studies

إن النقد الثقافى نشاط وليس مجالاً معرفياً خاصاً بذاته، كما أفسر الأشياء. بمعنى أن نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات المتضمنة فى هذا الكتاب - فى تراكيب وتباديل - على الفنون الراقية والثقافة الشعبية، والحياة اليومية وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة. فإن النقد الثقافى - كما أعتقد هو مهمة متداخلة، مترابطة

متجاوزة، متعددة، كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة وبمقدور النقد الثقافى أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، وأيضا التفكير الفلسفى وتحليل الوسائط والنقد الثقافى الشعبى، وبمقدوره أيضا أن يفسر (نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسى والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والإنثربولوچية ..إلخ) ودراسات الاتصال، وبحث فى وسائل الإعلام، والوسائل الأخرى المتنوعة التى تميز المجتمع والثقافة المعاصرة (وحتى غير المعاصرة).

إن مصطلح الدراسات الثقافية ليس مصطلحا جديدا، حيث شرع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام **Brimingham** فى عام ١٩٧١ – فى نشر صحيفة أوراق عمل فى الدراسات الثقافية **Working papers in Cultural Studies**، والتى تناولت وسائل الإعلام **Media** والثقافة الشعبية **Popular culture**، والثقافات الدنيا **Sub culture**، والمسائل الأيديولوچية **Ideological matters**، والأدب **Literature**، وعلم العلامات **Semiotics**، والمسائل المرتبطة بالجنوسة **gender Related issues**، والحركات الاجتماعية **Social movements**، والحياة اليومية **everey day life**، وموضوعات أخرى متنوعة، لقد اعتبر تأسيس هذه الصحيفة أمرا مثيرا وممتعا، لأنه يبين أن القائمين على جامعة برمنجهام يتخذون الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام مأخذ الجد. ولكن لسوء الحظ أن هذه الصحيفة لم تستمر طويلا. ومع ذلك فقد أثرت تأثيرا كبيرا، حيث قدمت نوعا مما يمكن أن نسميه مصطلح المظلة **Umbrella term**، ذلك الذى يغطى تلك المدارس التى تعمل الآن من مجالات عديدة، والتى وصفتها بالنقد الثقافى.

إن إحدى أهم المشاكل التى تواجه النقد الثقافى هى أن المصطلحات المستخدمة فى النقد، والتحليل والتفسير أصبحت على قدر كبير من الصعوبة والتقنية العالية. إلى درجة أن فى كثير من الحالات تكون شديدة الإبهام، فعندما يتواصل نقاد الثقافة بعضهم ببعض فى الكتب الدراسية أو الموضوعات، فهم يتحدثون – بشكل عام – بلغة تميل إلى الغموض، إلى الدرجة التى قد يصفها الإنسان العادى بالرطانة (اللغة غير المفهومة) حيث تكون صعبة الفهم.

حول اللغة التقنية

on Technical Languge

لعل محادثة دارت بينى وبين صديق لى حول النقد الثقافى - قبل أن أكتب هذا الكتاب - حيث تساءل من الذى يقرأ حول هذا الموضوع، إنه يقرأ حول موضوع غامض ومبهم، واستطرد قائلا: يمكننى أن أتخيل أن عددا من الناس، قليلا نسبيا، هو الذى يكتب هذه الكتب المتحذلقة **Crit-speak book**، وقد يكون أصدقاؤهم هم أولئك الوحيدون الذين يقرأون هذه الكتب ويكون فى مقدورهم فهمها. «كانت تلك المحادثة هى التى حفزتنى على أن أكتب هذا الكتاب. وعلى الرغم من وجود لغة تقنية ولغة عسيرة التفسير **(Jorgon)** فى كثير من مؤلفات النقد الثقافى، إلا أنه لدى كثير من مؤلفيها ومنظريها مفاهيم وأفكار موحية قد يشارك فيها القراء الذين لديهم إهتمام بالإعلام والثقافة الشعبية والفروع الأخرى المتصلة بهذه المواضيع التى قد تعود عليهم بالفائدة بشرط أن تأتى هذه الكتابة فى هذه الأصعدة بطريقة يسهل فهمها. ولذلك شعرت بأن فى مقدورى أن أقدم العون من خلال تبسيط ما قال به كتاب من أمثال دريدا **Derri-da**، الذى يكتب بأسلوب مشوب بالغموض الشديد، حتى إنه قيل إن دريدا وغيره من الكتاب يكتبون عن عمد نثرا معتما غير قابل النفاذ أو الفهم. بحيث إذا هوجمت أفكارهم، فإنه سيكون - حينئذ - فى مقدورهم الدفاع عن ذلك بأنه قد أسىء فهم أفكارهم.

وينبغى علينا أن ندرك أن عديدا من المفكرين الذين تضمنهم هذا الكتاب قد تناولوا موضوعات ومسائل وأفكاراً ونظريات شديدة التعقيد، ولذا فإن ثمة ما يبرز درجة ما من التعقيد قد تكتنف كتاباتهم، ناهيك عن أنهم ينتسبون إلى بلاد مختلفة، ويعملون فى مجالات متنوعة، كما أن كتاباتهم - بصورة عامة - تخاطب أناسا على درجة معقولة من التعليم وكذلك لديهم اهتمام بأفكار هؤلاء النقاد والكتاب وغالبا ما يمتلك القراء الذين يقرأون لهؤلاء المنظرين الكبار خلفية جديرة بالاعتبار فى الموضوع محل النقاش. ولذلك فإن المشكلة - كما لاحظت - هى فى عدم قدرة تأثير هؤلاء

الكتاب فى عدد كبير من الناس حيث لا يروا - كما أعتقد - أن أفكارهم ممتعة أو موحية، أو حتى نافعة.

تيسير المستعصى من الأفكار

Making Complex Ideas Accessible

إننى أقوم - فى هذا الكتاب - بتقديم بعض أكثر المفاهيم أهمية المستخدمة فى النقد الثقافى ثم أقوم بتفسيرها على نحو واضح وبسيط بقدر ما أستطيع وآمل أن أقدم للقراء - من خلال عملى هذا - الخلفية التصورية التى يحتاجونها لفهم واستيعاب النقد الثقافى والقيام به. ولعلى أنبه - بداية - أن هذا الكتاب هو كتاب تمهيدى، يحاول أن يمد القراء باستعراض عام لمعنى النقد الثقافى، ولما يقدمه نقاد النقد الثقافى، وللكيفية التى يقدمون بها ما يقدمون. ولقد خطر لى أن أقدم اقتباسات تظهر كيف يستخدم المفكرون المؤثرون على اختلاف مشاربهم «المصطلحات» ذات المغزى، حتى يتعرض القراء لأساليب أبرز وأهم الكتاب والمفكرين. ذلك لأن هدفى الأساسى من هذا الكتاب هو أن يكون مقبولا ومقروءاً من معظم القراء، وعلى الرغم من أنه كتاب أولى وتمهيدى، فإننى أعترف بأن بعض ما يحتويه الكتاب قد يبدو من الصعوبة بمكان.

عن المفاهيم on concepts

لا ينبغى علينا أن نرجئ المفاهيم غير المألوفة، بل يجب علينا أن ندرك ما تعنى وكيف تستخدم، لأنه من خلال المفاهيم يكون فى مقدورنا تحديد معنى للعالم (حيث تترابط معا، وتتشكل طبيعة المجالات والموضوعات) تشتق لفظة مفهوم Concept من اللفظة اللاتينية -Conci pere بمعنى يتصور to conceive، وتستخدم لفظة مفهوم فى السياق الحالى بمعنى فكرة أو نظرية، أو فرض أو معنى، أما الشخص المنشغل بالنقد الثقافى يستخدمها بمعنى يفسر، ويفهم، ويحدد معنى ما، و يجد معنى فى أو يستشف علاقات فى:

١- ما تقوله أو تفعله شخوص النصوص (وما يقوله وما يفعله، البشر العاديون فى حياتهم اليومية).

٢- المعطيات التى يدور مدارها حول العالم ودور المؤسسات فى العالم.

٣- فى سلوك الأفراد والجماعات.

٤- فى أسلوب العقل الإنسانى والنفس، ووظيفة الجسم، والعلاقة بين النفس والجسد.

٥- دور النصوص (أعمال النخبة والفن الشعبى) فى تطوير الأفراد وتأثير هذه النصوص فى المجتمع والثقافة.

ويبدو لى أن من الممتع للقراء أن يتعرفوا على الأماكن التى جاء منها أغلب أهم مفكرى النقد الثقافى، ولذلك فقد قدمت قائمة رقم ١-١ بوصفها تدريبا للتعرف بجغرافيا النقد الثقافى. حيث نرى فيها أن فرنسا وروسيا وألمانيا قد شاركوا بنصيب الأسد فى تقديم عديد من نقاد النقد الثقافى ومنظريه، وبرغم انتقائية القائمة - غير المذكور - وعدم إدراجها لعديد من المفكرين المهمين، إلا أنه يجب أن نلاحظ أن عددا من المفكرين المدرجين فى القائمة ١-١ من غير المعاصرين كذلك.

قائمة ١-١:

جغرافيا النقد الثقافى : البلاد الأصلية ذات الأثر على نظريات الدراسات الثقافية (قائمة انتقائية)

فرنسا	روسيا	ألمانيا
رولان بارت	باختين	كارل ماركس
كلود ليفى شتراوس	فيچتوسكى	ماكس ڤيبر
ميشيل فوكو	فلاديمير بروب	يورجين هابرماس
لويس التوسير	إس. أينشتين	ثيودور أدورنو
چاك لاكان	يورى لوتمان	ولتر بنيامين
إميل دور كايم	ڤيكتو شكولڤيسكى	ماكس هوركهايمر
چاك دريدا		هربرت ماركيوز
بيير بورديو		هانز چورچ حادامر
أندريه بيزيه		برتولت بريخت
أ. چ. جريماس		

الولايات المتحدة	كندا	إنجلترا
س. إس بييرس	ميشيل ماكلون	رايموند وليمز
نعوم تشومسكى	إتش. أنيس	سيتوارت هول
ڤيبر شارمان	نورثرب فراى	لودفيچ فتجنشتين
رومان چاكبسون		ريتشارد هوجارت

ڤيكتور تيرنر	مارى دوجلاس
كليفورد جرتيز	وليم إمبسون
فريدريك جيمسون	

سويسرا	النمسا	إيطاليا
فرديناند دى سوسير	سيجموندفرويد	أنطونيو جرامشى
كارل يونج	هرت هرتزج	أمبرتو إيكو

التطوير والتغيير الدائم لأصحاب الفكر

Thinkers Evo!ve and Change Their Ideas over Time

لا جدال فى أن تناول أفكار المنظرين البارزين عملية مشوبة بالتعقيد، ذلك لأنهم غالبا ما يبدلون أفكارهم على مر السنين (ولذا يجب أن نضع أفكارهم وموضوعاتهم موضع الاعتبار) كذلك كثيرا ما يخالف بعض أتباع نظريات معينة المنظرين الأصليين فى طريقة تفسير بعض المصطلحات، والمفاهيم، وكذلك فى تفسير علاقة النظريات بالمنظرين، فقد كتب فرويد - على سبيل المثال - كتبا، ومقالات وخطابات لا حصر لها، يظهر من خلالها تغير فكره بإزاء مفاهيم معينة مواكبة لتطور أفكاره. وبنفس الطريقة، لا يزال الجدل والنقاش حول ما كان يعتقده ماركس بالفعل؟ هل كان إنسانيا أم أخلاقيا؟ هل كان يعتقد فى أهمية العنف الثورى؟ لقد قال أودن W.H.Auden يوما، إن كلمات الموتى تتحول وتتبدل عندما يجترها الأحياء - ويمكننا أن نضيف إلى ذلك أن كلمات الأحياء تتبدل وتتعدل عندما تتمثل فى واقع معيش ما.

ومن هنا كان لابد لنا فى هذا الكتاب أن ننحو نحو الاختزال والتبسيط، ويرجع ذلك إلى أنه من الصعوبة بمكان أن نتناول المفاهيم الصعبة والمعقدة مثل التفكيك de-construction، ومابعد الحداثة Postmodernism من خلال صفحات قلائل دون إغفال قدر ليس بالهين من صلب القضية، ومع ذلك فإنه بالإمكان الإمساك بلب وجوهر هذه النظريات وتقديم فكرة جيدة وملائمة لما تدور حوله. وأعتقد أن ذلك يكون عن طريق اختيار اقتباسات على نحو متميز، وتفسير مفاهيم فى لغة بسيطة وسهلة نسبيا للفهم، تمكن القراء من فهم معنى النقد الثقافى.

تناظر مفيد A UseFul Analogy

دعنى أقدم تناظرا قد يكون مفيدا هنا، فلنفرض أنك لم تذهب إلى أوربا مطلقا، ولكنك تخطط لرحلة طويلة تستغرق بضعة شهور، تأمل من خلالها أن تزور خمس أو ست دول أوروبية. يبدو أنه ينبغى عليك أن تبدأ فى تخطيط رحلتك بأن تقرأ كتب الرحلات إلى أوربا بشكل عام. وما إن تفرغ من قراءتها سيكون فى مقدورك أن تقرأ كتبًا فرادى عن البلاد، كفرنسا - مثلا - وعن مناطق خاصة فى البلد (مثل فرنسا الوسطى Central France) وعن مدن معينة مثل باريس، وعن مناطق خاصة أو مدن خاصة مثل «المونبارناس Montparnass» حتى تحصل على معلومات تفصيلية. وكذلك أنت فى حاجة إلى أن تحصل على استعراض جيد، وبعض الأفكار عن أفضل الأماكن والمدن والبلاد التى تنوى أن تذهب إليها قبل أن تكتشفها فى العمق.

هكذا - وعلى نحو مناظر - ينبغى على القراء الذين يرغبون فى معلومات أكثر من مفاهيم وأفكار وموضوعات أن يراجعوا القائمة المقترحة التى تذيل النص - لقراءة إضافية. وهذا الملحق يحتوى على ثبت بالمراجع والمصادر الخاصة بهم، وهى التى تقود القارئ المهتم إلى مصادر أوفر. فعلى سبيل المثال نجد أدبيات ما بعد الحداثة هائلة. ويشير عدد منها إلى الموضوعات وقد يمد عدد آخر من الكتب أى شخص من القراء بهذا الجانب من النقد الثقافى بقائمة مراجع ضخمة، وكتب عن الجوانب المتنوعة لما بعد الحداثة

النقد الثقافى له - دائما - وجهة نظر

A Cultural Critic Alawys Has a Point of view

إن نقاد النقد الثقافى، لا ينقدون بلا وجهة نظر، فإن ثمة علاقة لهم بجماعات أو اتجاهات مثل الاتجاه النسوى، أو الماركسى، أو الفرويدى أو اليونجي **Jungians** أو المحافظ، أو الشواذ أو السحاقية أو الاتجاه الفوضوى أو الراديكالى، أو يرتبط بعلم العلامات أو المذهب الاجتماعى أو الإنثروبولوچى أو يرتبط بمزيج من كل ما سبق. ولذا فإن النقد الثقافى يتأسس دائما على منظور ما، يرى الناقد من خلاله الأشياء، حيث الناقد (أو القائم بالتحليل إن نحن أردنا أن نتجنب الوقوع فى ما هو متواتر على نحو سلبى عن كلمة ناقد) يعتقد بتفسير أفضل للقضايا.

عندما ننظر إلى الهوية الأكاديمية للأفراد الذين يتصدون للنقد الثقافى، لا نجد مشكلة فى كثير من الحالات فمنهم يأتون من أقسام الآداب والاجتماع والفلسفة وغيرها. غير أنه يوجد فى حالة مدارس وأقسام المعلومات والاتصالات مشكلة كبيرة. وهنا ترد على الخاطر قصة فى رواية سويفت عن رحلات جليفر **Gulliveris travels** عن الحرب التى اشتعلت بين أهل **Lilliput** وأهل **Blefescu** حول الخلاف على طريقة قضم البيضة نصف السواء. فهناك نزاع مستمر حول ما ينبغى أن ندعو به أقسام ومدارس أو كليات الاتصال. فهل ينبغى أن ندعوها أقسام ومدارس وكليات الاتصال (بصيغة المفرد **"Without no"s**) أم ندعوها بأقسام ومدارس وكليات الاتصال **communications**، «بصيغة الجمع (**"With an"s**) أم أقسام ومدارس وكليات الاتصال كما هى الحال فى مدارس **Annenberg** بجامعة جنوب كاليفورنيا، وبجامعة بنسلفانيا، الذين يطلقون على أنفسهم أخصائى الاتصال، ولعلهم بهذا يقصدون أن

المدارس الأخرى ليست من الاتصال فى شيء قد يكون بالفعل مدارس Anneberg على حق، ولكن الكثيرين من الناس يرون فى هذه المطابقة بين المدارس والاتصال ما يدعو إلى السخرية، ذلك لأنهم يقدمون على عكس ما يبشرون به. ولذا فإن الأمر فى جملته ملغز.

حيث تتوالى دور النشر فى طرح العديد من الأعمال حول هذا الموضوع ولعل من أفضل الإصدارات عن ما بعد الحداثة الكتاب المشترك لكل من دوجلاس كيلنر Dougles Kellner وستيفن بيست steven best بعنوان «نظرية ما بعد الحداثة» (١٩٩١)، المذيل بثبت يحتوى على مئات المصادر الأولية والثانوية.

ولعل من المهم أن أشير إلى أن هناك تشابكًا ضئيلاً بين هذا الكتاب ونص كتابنا المعنون بـ Medid Analysis Techniques (١٩٩١) «تقنيات تحليل وسائل الإعلام» ففى ذلك الكتاب لم أتحدث عن نظرية الأدب ولم أقم بتفسير كثير من المفاهيم - أو لم أغص فى تفصيل عنها - كما أفعل فى هذا الكتاب. كما أن نصف ما ورد فى كتاب تحليل وسائل الإعلام هى تطبيقات متضمنة فى النظريات المقدمة. ولذا فإن هذا الكتاب الذى بين يدى القارئ - مختلف فى أنه مهتم تماما بالمفاهيم والقضايا النظرية.

إن كل أملى هو أن يحرك هذا الكتاب القارئ وأن يثير شهيته إلى بحث أعمق عن المفاهيم المتنوعة والنظريات، ويحفز اهتمامه بالنقد الثقافى عموما. ولقد كان لدى عدة أهداف أرنو إلى تحقيقها وأنا أعد لهذا الكتاب منها:

أ - تقدير لما يجب أن يقدمه النقد الثقافى.

ب - فهم عدد لا بأس به من المفاهيم الأساسية للنقد الثقافى.

جـ - الحصول على أدوات لبحث أكثر عمقا للمفاهيم التى تثير القارئ.

د - إحراز قدرة أن تصبح ناقدا ثقافيا، وقدرة أن تستخدم المفاهيم التى تعلمتها لتحليل جوانب الثقافة والمجتمع التى تهم القارئ.

فإننى أسعى - فى نهاية الأمر - إلى تحريضك «أيها القارئ» فى أن تحاول أن تجرب بنفسك هذا الأمر الآسر والمهم، فإذا ما بدأت ترى العالم من حولك على نحو مختلف، وإذا ما أصبحت قادرا على تطبيق ما تعلمته فى هذا الكتاب على وسائل الإعلام، والسياسة، والفن، والثقافة الشعبية، وعلى مختلف جوانب الحياة اليومية، فإن هذا الكتاب سوف يكون قد حقق هدفه.

□ الفصل الثانى □

نظرية الأدب والنقد الثقافي

Literary Theory and cultural Criticism

سأتناول فى هذا الفصل نظرية الأدب وهى أحد أهم المجالات وثيقة الصلة بالدراسات الثقافية. وسأركز على بعض المفاهيم الأكثر أهمية واستخداما عند منظرى الأدب - تلك المفاهيم التى من الممكن استخدامها مباشرة فى الأدب وأيضا فى الثقافة بصفة عامة.

إن نظرية الأدب مهمة جدا لأنها تمدنا بأسس تحليل الأعمال وعلى الرغم من أن بعض منظرى الأدب يفرطون فى الشطط (أو تكون لديهم أفكار تدفع إلى الشطط)، وكأنهم بهذا النهج يمنون على القارئ فى قراءة وتحليل نص بعينه مدعين أيضا أن الأعمال الأدبية «وما يتصل بها من روافد» لم يكن لها موقع على الساحة حتى أطلوا هم بأنفسهم على المسرح لإمتاع القارئ والسامع، أو قد يذهبون إلى القول إن الكتب والمؤلفات لا تعدوا أن تكون تكرار حفنة من الحيل والخداعات الفنية. وفى الواقع إن هنالك جدلاً كبيراً وتحفيزاً على الإقدام والمشاركة فى هذا الحقل المعرفى، وهذا فى جميع الأحوال علامة إيجابية محمودة.

المحاكاة ونظريات أخرى للأدب

Mimesis and other Theories of Literature

كلمة **Mimesis** هى الأصل اللاتينى لكلمة **"Imitation"** محاكاة، وهى من أكثر نظريات الفن أهمية. لقد افترض أرسطو فى كتابه «فن الشعر **Poetics**» أن الفنون تعتمد على المحاكاة قائلا: «إن الشعر الملحمى والتراجيديا، وأيضا الكوميديا وشعر الديثرامب **Dithyrambic**، وموسيقى الناى **Flute** والقيثارة **lyre**، هى فى معظم أشكالها أنواع من المحاكاة (مقتبسة فى ص٢٨، ١٩٥١ ، **smith & Parks**).

ويرى أبرامز M. H. Abrams، أنه إذا كان الفن محاكاة للحياة، فإن هذا يجعله فى مرتبة أدنى من الحياة ذاتها. وفى كتابه العميق المرآة والمصباح : النظرية الرومانتيكية والتراث النقدى The Mirroar and the Lamp : Romantic theory and critical tradition. (١٩٥٨).

يقدم Abram أربعة اتجاهات نقدية أساسية تتضمن المحاكاة:

١- نظريات المحاكاة فى الفن Mimetic theories of Art:

فى نموذج Abrams محاكاة الفن هى أن يكون الفن إما مرآة للواقع أو انعكاسا له.

٢- النظريات الموضوعية للفن objective theories of Art :

وفقا للنظريات الموضوعية للفن، أو بالأحرى محاكاة الواقع، فإن الفن يكشف مضمونة الذاتى عن الواقع بصفة عامة. وبذلك يصبح الفن مضادا لفكرة المرآة، ومن ثم فهو بالمصباح أشبه وليس بالمرآة. فالاتجاه الموضوعى يهتم أساسا بالعمل الفنى بمعزل عن كل الموضوعات الخارجية التى يشير إليها إذ يتم تحليله بوصفه كينونة مكتفية بذاتها مكونة من أجزائها وعلاقاتها الداخلية، وهو لا يتبدى وينفتح للحكم إلا من خلال معايير من صنف معدنه (Abrams ص٢٦ ١٩٥٨). ويقترب الفن بهذا المعنى لاتجاه الفن للفن.

٣- النظريات البراجماتية للفن Pragmatic theories of Art :

تفترض هذه النظريات أن الفن له وظيفة يقوم بها من قبيل أمور مثل: تعريفنا بالحياة، وغرس القيم الأخلاقية فينا، وإقناعنا بأداء أفعال معينة ويفسر Abrams ذلك بقوله : «إن الاتجاه البراجماتى، ينظم هدف الفنان ويحدد شخصية العمل للطبيعة والاحتياجات وما يبعث البهجة فى نفس المستمع، كما أنه يتسم بخاصية النقد منذ وقت هوراس وصولا إلى القرن الثامن عشر. (ص٢٠-٢١).

٤-النظريات التعبيرية للفن **Expressive theories of Art** :

تركز هذه النظريات على المبدعين للأعمال الفنية وعلى العملية الإبداعية كما تركز - على نحو متواز - بالهزات الانفعالية التى تولدها الأعمال الفنية فى المتذوقين. ولذا يحدد **Abrams** ذلك بقوله :

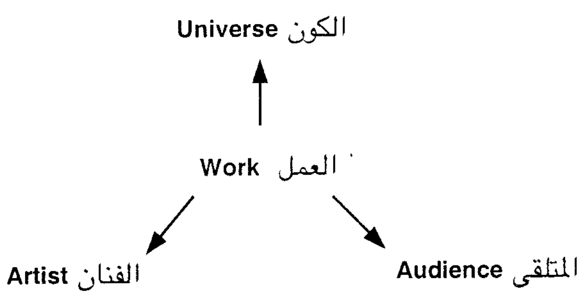
إن كل التعريفات والعبارات المفتاحية لأهم نقاد العصر الرومانتيكى الإنجليزى تبرز خطا موازيا من الانحياز القائم بين الشعر والشاعر (المبدع). فالشعر فيض، ومنطوق، وإسقاط لما يعتمل فى عمق الشاعر من فكر وانفعال، ويعرف الشعر أيضا (فى صيغة مختلفة وأساسية)، بأنه عملية خيالية تتضمن تحوير وتركيب الصور، والأفكار، والمشاعر من جانب المبدع (ص٢١-٢٢).

بذلك يوجد مجموعتان للنظريات المتعارضة للفن وهى:

(أ) نظريات المحاكاة والنظريات الموضوعية.

(ب) النظريات البراجماتية ونظريات التعبير والعاطفة.

إن اللفظة المركبة من أوائل حروف كلمات كلمة واحدة مثل **Poem** وهى أداة لتقوية التذكر - فى متناول اليد - ولنتذكر أسماء هذه النظريات، على الرغم من أن **Mope** تضع النظريات موضع النقاش فى أطر علاقاتها إحداها بالأخرى: المحاكاة،



والموضوعية، والبراجماتية، والتعبيرية.

الشكل رقم ١-١ : إطار أبرامز Abrams

جدول رقم ٢-١ : العلاقات بين النظريات والفن

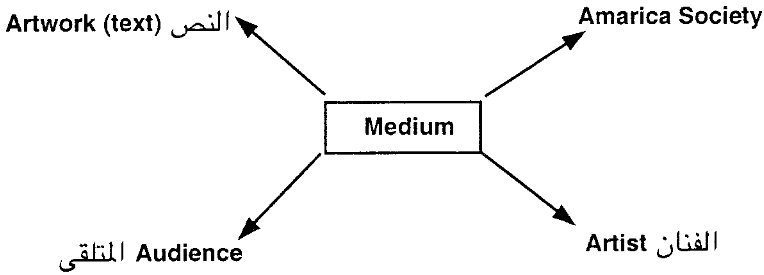
نظرية الفن	العناصر الكائنة فى العمل الفنى
المحاكاة Mimetic	الكون Universe
الموضوعية objective	العمل Work
البراجماتية Pragmatic	المتلقى audience
التعبيرية expressive	الفنان artist

وعلى الرغم من أن Abrams إبرامز يهتم بالأدب وبالنظريات التى تركز على الأدب، فإنه بمقدورنا أن نمتد بها على نطاق أوسع ومن ثم نستخدم هذه النظريات الأربع فى تحليل وسائل الإعلام mass media، وتفسير النصوص التى تحملها وسائل الإعلام. ويكون فى مقدورنا أيضا أن نلحظ أن النظريات التى تطورت فى الوقت الحاضر تعود إلى هذه النظريات الأربع الأساسية. فعلى سبيل المثال فى إمكاننا أن نقول إن النظرية المعروفة بنظرية كاتب الرواية The auteur theory والتى تركز على دور المخرج فى صناعة الفيلم، هى بالأساس متضمنة فى نظرية التعبير فى الفن.

قدم Abrams أبرامز أيضا تخطيطا - يقول - إنه يبين كيف ترتبط هذه النظريات كل واحدة بالأخرى فى إطار شامل an over arching Framework (انظر شكل ٢-١). إذا وضعنا هذا الجدول فى مقابل نظرياته الأربع ، فإننا سوف نتوصل إلى مجموعة العلاقات التى تظهر فى الجدول ٢-١ . وإذا نظرنا إلى الشكل ٢-١ أو أضفنا وسائل الإعلام إلى شكل مربع a rectangle، حيث إن وسائل الإعلام تكون فى المركز، مرتبطة ومنتمية للأركان الأربعة للمستطيل. ولعلى أقترح أيضا تغيير مصطلح الكون Universe إلى مجتمع Society، ومن ثم سنركز على العلاقات الموجودة بين النص والمتلقين، والمجتمع ككل. ويتمثل النموذج المعدل للنموذج الذى قدمه إبرامز

Abrams إبرامز فى الشكل ٢-٢.

الشكل رقم ٢-٢ تنقيح وتعديل لنموذج **Abrams**:



ويمكننا هذا التعديل الذى قدمه **Abrams** من مناقشة النصوص فى إطار مبدعيها، ووسائل الإعلام التى تنشرها، ومتلقيها، ومجتمعها ككل. ولقد استخدمت التماثل **Amnemonic**، فى هذا الشكل كوسيلة لإنعاش الذاكرة، حيث تحدثت عن المجتمع لا عن أمريكا فى ذاتها.

وللناقد الفرنسى البارز رينيه جيرارد **Rene Girard** نظرية تتصل بنظرية المحاكاة. فهو يعتقد أن أعمال شكسبير (وأعمال عديد من المؤلفين الآخرين أيضا) قد شكلت (أو صيغت) بما يسميه جيرارد «الرغبة فى المحاكاة» **mimetic desire**، حيث يحاكى الناس رغبة الآخرين ورغبة الأشياء، ليس شغفا فى سماتها الجوانية إنما بالأحرى لأن الآخر شديد الرغبة فيها أيضا. هذه الرغبة أو الحسد - كما يرى جيرارد - هى المصدر الأساسى للصراع الإنسانى:

> عندما نفكر فى هذه الظواهر التى تلعب فيها المحاكاة دورا، فإننا ندرج أشياء مثل الأزياء، السلوكيات، تعبيرات الوجه، طريقة الكلام، الفعل المسرحى، الإبداع الفنى، وهكذا.. ولكننا لا نفكر أبدا فى بعد الرغبة. وبالتالى نحن نرى المحاكاة فى الحياة الاجتماعية بوصفها قوة للتماثل والامتثال الاجتماعى الودود من خلال فائض مهول من كم

الإنتاج لندرة من النماذج الاجتماعية.

فإذا لعبت المحاكاة دورا فى الرغبة، بأن تفسد عزمنا فى أن نحرز أو نكتسب شيئا، فإن هذا الرأى التقليدى إن لم يكن فاسدا تماما، فهو يفتقد إلى الهدف الرئيسى. وهو أن المحاكاة لا تجذب الناس معا فحسب، وإنما هى تبعدهم كذلك بعضهم عن بعض. وللمفارقة أن المحاكاة تفعل الشيئين معا. فالأفراد الذين يرغبون فى الشىء نفسه هم متوحدون بشىء قوى وفعال، وطالما أنهم فى شراكة فيما يرغبون، أيا كان هذا الذى يرغبونه، فهم يظلون أفضل الأصدقاء، ولكن عندما لا تربطهم هذه الشراكة فإنهم ينقلبوا إلى أعداء ألداء (ص٣)

لقد مس جيرارد أفكارا ومعان مثيرة وممتعة، ولقد رأى للمحاكاة أبعادا أكثر كثيرا مما نتخيله ونعرفه. فالنصوص لا تعكس العالم فحسب. بل هى مرآة أيضا لرغبات شخوصها وأيضا لرغبات متلقيها ومستمعيها وبطبيعة الحال فإن ذلك لا يتم فعله بوعى منا، بل إننا نستجيب إلى رغبة المحاكاة فى الأعمال الأدبية بسبب - وفقا لنظرية جيرارد - أنها تعكس أفكارنا الدفينة. ولقد كرَّس جيرارد كتابه «مسرح الحسد» **A theatre of Envy** (١٩٩١)، لفحص أعمال شكسبير وبيان الكيفية التى تنتشر بها «رغبة المحاكاة» فى مسرحياته وهذه الرؤية عن مفهوم المحاكاه وجهة نظر مهمة ولكنها مثيرة للجدل والخلاف فى الوقت نفسه، لنفحص الآن الموضوع الأول فى موضوعات الشكل ٢ -٢ الأعمال الفنية أو النصوص.

النصوص Texts

إن النص - كما أستخدمه هنا - يشير إلى أى عمل فنى. إنه المصطلح العام الذى يطلق على أعمال معينة أبدعت فى وسائط متنوعة مثل: الروايات، والمسرحيات، والأفلام وبرامج التليفزيون، والقصص القصيرة، والإعلانات، والكرتون..إلخ، فى حالة برامج التليفزيون خاصة أو فيلم معين، أما مسألة تقرير هوية النص فإنها تثير بعض

المشكلات، وما الذى نفعله عندما نكون بصدد مسلسل من العمل الفنى من قبيل Soap - Opera وهى المسلسلات التليفزيونية أو الإذاعية التى تعالج الحياة اليومية التى قد تمتد إذاعتها إلى ثلاثين عاما، أو المسلسلات الهزلية التى تذاع - وهذا يصدق فى بعض الحالات - لمدة أربعين أو خمسين عاما؟ والتساؤل هنا أين يقع النص فى مثل هذه الأعمال - هل هو العمل فى مجمله أم فى جزء منه، بمعنى هل هو الحكاية بأكملها أو جزء منها؟

ولنتأمل المسلسل الهزلى ديك تراسى Dick Tracy إن هذا المسلسل استمر لعدد كبير من السنين، إلا أنه يحتوى - تقريبا - على أجزاء كاملة تلك التى يتعامل فيها مع أوغاد من مختلف المشارب. وقد جمعت هذه الأجزاء معا على طول السنين مع انتقالات قصيرة، بحيث إن الجزء الواحد يؤدى إلى الذى يليه فى تعاقب سريع. أما فى بعض النصوص مثل الـ Soap Opera لا يوجد مثل هذه التجزئه، إذ تتناسج خطوط القصة معا، كما لا يوجد بدايات أو نهايات منفصلة لحكايات معينة.

هناك كذلك مسألة علاقات النصوص مع النصوص الأخرى، وسوف أناقش هذا الموضوع بتفصيل أكثر عند مناقشة موضوع التناص Intertextuality فنحن نعلم أن النصوص - غالبا - ما تستعار بوعى أو بدون وعى، بعضها من بعض ولذا نتساءل ما حدود النص موضوع المناقشة، وما درجة علاقته بنصوص معينة - أو سلسلة نصوص - قد تمس تفرده أو هويته؟

بالإضافة إلى ذلك، فإن هنالك هؤلاء الذين يقرأون ذلك النص ودورهم. فلنأخذ الرواية - على سبيل المثال - هل النص هو الذى أبدعه الروائى، أم أن للقراء دورا فى إبداع النص؟ كما رأى بعض منظرى نظرية التلقى (سوف نقوم بمناقشة ذلك بإيجاز)، فإذا لم يقرأ النص، فهو كمثل شجرة تهوى فى غابة ولا يسمعها أحد، فهل تكون بمعنى من المعانى غير موجودة؟

لقد كتب يورى لوتمان Yuri Lotman - السيميوطيقى الروسى - فى عام (١٩٧٧) يقول: إن الاتجاه الذى يفسر كل شىء فى النص الفنى على أنه ذو معنى ودلالة هو اتجاه واسع الانتشار لدرجة أننا وبحق نعتقد أنه ليس ثمه شىء عرضى فى

العمل الأدبى. (ص١٧) ويبدو أن ذلك قد يؤدى بنا إلى أن النص الفنى هو العمل الذى كل شىء فيه من عناصره مهم بل ويلعب دورا، ولا شىء فى العمل الفنى هو من قبيل الصدفة. وذلك يمكن تفسيره - جزئيا - من خلال ظاهرة كون النصوص مركبة وعسيرة التفسير. ذلك أن هذه النصوص لها منظومتها الداخلية الخاصة باستخدامها لظواهر مثل الأسطورة، والخرافة، فإن وظيفة النص تصبح كما يسميها إنه ثانوى بالنسبة للغة ذاتها، التى يرى فيها نظاماً تمهيدياً للنموذج A Primary modeling System.

إن الفن - كما يرى لوتمان - نوع من اللغة الثانوية a sort of secondary language، والأعمال الفنية هى نصوص لهذه اللغة. فالنصوص بالنسبة لـ: Lotman - من حيث كونها أعمالاً فنية تتميز بالخصائص التالية:

- بمنظومة داخلية محددة جدا
- بأنها نوع من اللغة النصية تختلف عن اللغة غير النصية، اللغة التى تعمل فيما يتجاوز طريقة اللغة فى ذاتها، حيث تكون لغة ثانوية أو نظام نموذج ثانوى Secondary Modeling System
- بتعددية الأهداف والغايات أو بمعنى آخر القدرة على التحرير المتعدد الرموز والشفرات، بمعنى أنها مفتوحة على ترجمة الرموز وتحويرها بطرق مختلفة.

ويكتب لوتمان Lotman ما يلى:

إن الفن أداة مدمجة واقتصادية لحفظ وتخزين ونقل المعلومات ولكن له أيضا خصائص جديدة باهتمام السبرنطيقيين Cyberneticians (علماء علم الضبط، والتحكم) - وعاجلا أو آجلا - لمهندسى التصميم design engineers.

وحيث إن الفن يركز على قدر ضخم من المعلومات داخل مساحة لنص صغير جدا (طوال قصة قصيرة لتشكيوف، أو كتاب سيكولوجى)

فالنص الفنى يظهر - حتى الآن - سمات أخرى مثل: إنه ينقل معلومات مختلفة لقراء مختلفين فى تناسب متكافئ لفهم كل منهم: وهو يمد القارئ بلغة تمكنه أن يتمثل أجزاءها المتتابعة والمتلئة بالمعلومات من خلال قراءات متكررة. كما أن الفن ينحو وكأنه كائن حى يمتلك قناة تغذية بالنسبة للقارئ وعن طريقها يعلمه ويهذبه (ص٢٣).

هذه الخصائص التى يتصف بها النص الفنى، والذى أشرت إليه من قبل بوصفه العمل الفنى، هى التى تميزه عن أنواع الكتابة والمواد الأخرى التى لا تنتمى إلى الأعمال الفنية.

الأجناس والنصوص Genres and Texts

كما ألفنا فى النقد الثقافى المعاصر أن الأجناس تشير إلى نوع من النص، مع الإشارة - خاصة - إلى نصوص الوسائط الجماهيرية، ولهذا يمكن أن نتحدث - مثلا - عن التليفزيون كوسيط مهيمن فى وقتنا الحاضر، أما الأجناس فهى تذيع: الإعلانات، وبرامج الأخبار، ومسلسلات **Soap Opera**، وبرامج المغامرات وكوميديا المواقف، وبرامج الرياضة (كرة القدم، البيسبول، الباسكت بول) وبرامج المقابلات، وبرامج الخيال العلمى وبرامج اصنعها بنفسك **How - to - do - it** ، (الطهى ، وإصلاح المنزل)، وقصص الجاسوسية، والبرامج الوثائقية، والبرامج الدينية. إلخ، ويذيع التليفزيون عدداً كبيراً من الأفلام التى يمكن إدراجها فى عداد الأجناس الرئيسية أو الفرعية أيضا، مثل القصص البوليسية، الخيال العلمى وقصص الرعب، وقصص الجاسوسية، والكوميديا (وكل أنواع القصص الأخرى الغريبة والعجيبة وما إلى ذلك)، وأفلام الغرب الأمريكى وقصص المغامرة والمخاطرة.

أما كلمة **Genrs** فصيل (نوع) فى الدراسات الأدبية تستخدم على نحو مختلف إلى حد ما، حيث تركز على تصنيفات أوسع مثل الأعمال التاريخية، والكوميدية، والتراچيدية، و الأعمال الخيالية، والأفلام، وأعمال أخرى - غالبا - ما توصف بما دون الأدب، والأعمال المفتعلة التى تؤلف لإشباع ظمأ الطبقات الكادحة **Lowest com-**

mon denominator أو للعدد الأكبر من الجمهور. فالنظرية الأدبية ترى أنه كلما كان النص أدنى ذوقا، كلما زاد عدد الأفراد المتذوقين والمحبين له. وعلى الرغم من صحة هذا الحكم لبعض أنواع الأعمال الفنية التى فيها هذا الصنف من الشطط (مثل الروايات الرومانسية)، إلا أنه ليس صحيحا بالنسبة لأعمال من نوع آخر من مثل الأعمال التى يكتنفها الغموض ويكتبها كل من داشيل رايموند Dashiell Raumond شاندلر هامت. chandler Hammett.

ونحن نتحدث عن «الأجناس» بسبب احتياجنا لها لتصنيف الأشياء، حيث نصل إلى معنى لكيفية ارتباط النصوص بعضها ببعض، واكتساب منظور ما لتفحصها. لعل ثمة مسألة فلسفية مثيرة ترتبط بنظرية «الأجناس» و الأنواع، أعنى مسألة ما إذا كانت نظرية تصنيف الأشياء موجودة أم لا؟ وما مكانتها الأنطولوچية؟ وهل هذا النوع أو هذا التصنيف له وجود حقيقى يضاهى النص «أو عمل فنى ما»؟ فالطريقة التى بها نصنف الأشياء تحدد لنا المعلومات التى نحصل عليها، ولذا فإنه فى استخدامنا «لنظرية الأنواع» بغرض التمييز بين ما يسمى بالأدب الجاد والأدب فى عمومه، فإننا بهذا نعترف أننا نسىء إلى نظرية الأنواع الأدبية. ولذا قد يكون هنالك سبل وطرق أخرى للنظر قد تكون أكثر نفعا ونحن نقوم بتصنيف النصوص بوصفها نوعاً.

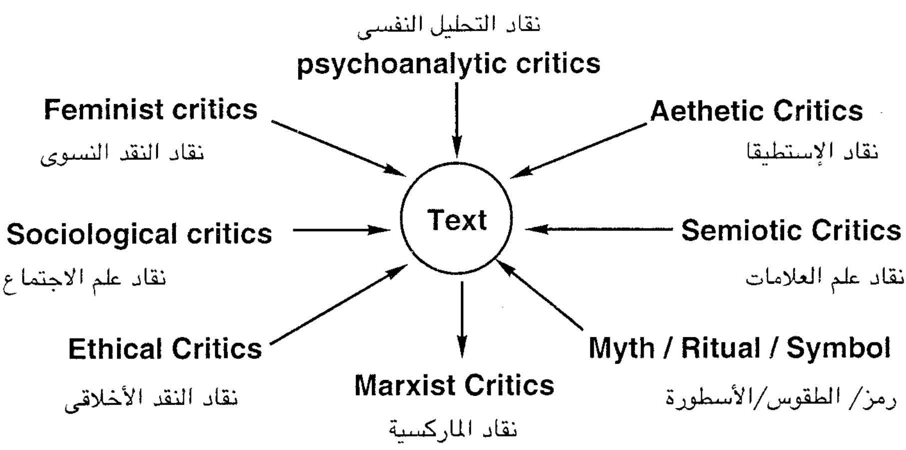
أى ترى من الممكن أن نعتبر نصاً مثل Blade Runner الذى يدور حول مخبر يتعقب إنساناً آلياً خارجا على القانون Renegade androids، أو المسخ المخلق replicants، فيلما بوليسيا، أم خيالا علميا؟ ففى حالات كثيرة نجد أنه من الصعب علينا القول بنوع بعينه هو الذى يسود. فإذا قررنا أن فيلما ما، مثل Blade Runner أو أحد أفلام شارلى شابلن الكوميدية، هل من الممكن أن يفقد الفيلم هويته النوعية ويصبح شيئاً آخر؟ إن النوع Genre يمكن أن يتميز عن التركيبة Formula، على الرغم من أن بعض النقاد يستخدمون المصطلحين على نحو متبادل، فمصطلح جنس أو نوع Genre يشير إلى «نوع» نص ما، مثل قصة بوليسية، بينما مصطلح formula يرتبط باستخدام تقاليد معينة (تنتمى إلى زمن، ومكان ما، وأنواع من الأبطال والبطلات، من الأوغاد، والمكائد، والخطوط، والأسلحة...إلخ) التى يدور حولها النص.

وعلى ذلك، فإنه فى نوع القضية البوليسة - على سبيل المثال - لدينا عددا من التركيبات والصيغ المختلفة - تشمل القصة البوليسية الكلاسيكية، والقصة البوليسية لرجل المباحث قوى الشكيمة Tough-guy، والقصة البوليسية القائمة على الخطوات الإجرائية، كل منهم يركز على أشياء مختلفة، ولكن كل منهم يحاول اكتشاف من المجرم (وفى أيامنا من القاتل)؟

تفسير النصوص Interpretation of Texts

يقوم منظرو الأدب بالتمييز بين التحليل analysis والتفسير interpretation، فالتحليل يشمل - أساسا - تفكيك العمل الأدبى، والنظر فى كيفية ملائمة عناصر العمل معا، وسمى هذا المنهج بالنقد الحديث وامتد من عام ١٩٤٠-١٩٥٠ فى الولايات المتحدة، ويمثله ما ورد فى أعمال كل من كلينث بروكس cleanth Brooks وروبرت بن وارن Robert Penn worren اللذين كانا من هذا المنظور كاتبين تحليليين، فقد قام كل من Brooks وwarren بتحليل (قد نسميه اليوم بالتفكيك) قصيدة مثل قصيدة أشجار "Trees" لـ Joyce kilmer حيث أوضحا أن العناصر والأجزاء الصغيرة للقصيدة لا تشكل «كلا منطقيا» "logical whole".

شكل ٢-٣ : مجالات النقد Critical Domains



أما التفسير - كما سأستخدمه هنا - يقوم بتطبيق «قيم» متصلة بمجال عقلى ما - مثل منهج التحليل النفسى، ونظرية علم العلامات، والمنهج الماركسى، والنظرية الاجتماعية، والنظرية الإنثروبولوچية، والمنهج النسوى أو أى نص ما. وهذا سيتضح فى شكل ٢-٣؛ الذى يصور النص كأنه «قطعة نحت»، تحاط بمجالات مختلفة، ويلقى كل منها ضوءا على النص من خلال منظوره الخاص. وقد يستخدم بعض النقاد عددا من مناهج التفسير المختلفة معا. ولذلك نجد نقادا ماركسيين يميلون إلى علم العلامات، ونقاداً يوحدون بين علم العلامات والتحليل النفسى، وآخرين ينظرون إلى النص من خلال المنظور الماركسى والتحليل النفسى، وآخرين يوحدون بين التحليل النفسى وعلم العلامات والفكر النسوى.. إلخ.

إن النصوص الأدبية - شأنها شأن كل تعبير فنى - مركبة على نحو هائل. ولا يقوم النقاد بعملية النقد على نحو مفاجئ، بل هم ينتسبون - عادة - إلى مجموعات معينة، فقد يتقيد بعضهم بفلسفات معينة، أو يرتبط بمجالات خاصة، ومن ثم يتصل نقدهم بمجموعاتهم وتخصصاتهم، وبأنظمتهم الفكرية. وعلى ذلك فالنقد ينشأ دائما من وجهة نظر بعينها. وهو بذلك ليس موضوعيا.

جدول ٢-٢ : منظورات نقدية **Critical Perspective**

علم العلامات	التحليل النفسى	الماركسى
النقد النسوى	الرمز / الأسطورى	البدائى
علم الاجتماع	التاريخى	السيرة الذاتية
الاستطيقا	الأخلاقى	الخطابى

على الرغم من أن معظم النقاد يعتقدون أن منظوراتهم النقدية هى أفضل المنظورت ملاءمة لما يتناولونه من نصوص.

ويُدرج فى جدول ٢-٢ عدد لمنظورات مختلفة فى ثلاث أعمدة. ومن الممكن استخدام منظور منهم أو اثنين أو ثلاثة (وربما أكثر) لتفسير نص ما. ومن الممكن أيضا الانتقال من عمود إلى آخر صعودا أو هبوطا، أو الانتقال عبر عمودين من

الأعمدة هبوطا أو صعودا فالإمكانيات - كما ترى - كثيرة. لقد نوقشت كل هذه المنظورات - فى هذا الكتاب - من جانب أو آخر.

ولعل سؤالا يطرح نفسه، حينما نواجه برأى مضاد لنظرية أو نص، فمن إذن على صواب؟ إن كل ناقد سيحاج بأن منهجه أو (منهجها) فى التفسير الذى يستخدمه هو أفضل المناهج اكتمالا فى تناول جوانب النص. غير أنه ليس ثمة سبيل ذلك، ومن ثم نجد عدداً لاحصر له من الموضوعات والكتب للنص لتأكيد ذلك، ومن ثم نجد عدداً لا حصر له من الموضوعات والكتب للنص الواحد مثل هاملت. فالنصوص محدودة العدد أما تفسيرات النصوص تتكرر فى تعاقب هندسى.

التأويل Hermeneutics

يعنى التأويل بالاهتمام بمناهج لتفسير الأدب، وهو منشغل فى الأصل والأساس بتفسير وتأويل الكتب المقدسة. وتأتى كلمة التأويل **hermeneutics** اشتقاقا من الكلمة اليونانية **hermenuticos**، التى تشير إلى المرء الذى له القدرة على التفسير، أو جعل الأشياء واضحة. وترتبط الكلمة اليونانية بهرمز **Hermes** رسول الآلهة، وهو إله الابتكار والطرق وهو المعروف بمكره وقدرته على الابتكار واللصوصية. وكذلك فإن أصحاب منهج التأويل المعاصرين يعرفون بمكرهم وخداعهم، غير أن قليلاً منهم نسبيا هم اللصوص.

يعتبر التأويل فى النقد الأدبى والثقافى المعاصر، منهجًا للتناول وإماطة اللثام عن معنى النص (أو النشاط الثقافى الذى يرى من حيث كونه نصًا) لا عن طريق إعمال الفكر أو التحليل العقلى الموضوعى، وإنما بالنفاذ إلى داخل النص، فالنص إن جاز التعبير - يعتبر عالم مقال مكتفيا بذاته، ويرغب الناقد التأويلى أن يرتاد هذا العالم لا مجرد أن يعرفه من خلال العمليات العقلية.

ففى مقال احتفالى - كثيرا - ما يعد هو الأكثر خصوبة، يصف الناقد الفرنسى چورچ بوليه **Georges poulet** غاية الناقد التأويلى بقوله:

إننى أعتقد، شأن كل فرد، أن غاية النقد هى أن يصل إلى معرفة

وثيقة بالحقيقة النقدية. ومع ذلك، يبدو لى أن مثل هذه الوثاقة لا تكون ممكنة إلا بقدر المدى الذى به يصبح التفكير نقديا. وهو بمقدوره أن ينجح فى هذا الفعل - فحسب - عندما يستطيع أن يعيد الشعور والتأمل والتخيل لهذا التفكير من الداخل. فلا شىء أقل موضوعية من حركة العقل. وخلافا لما قد يتوقعه المرء، فإن النقد ينبغى أن يكبح نفسه من رؤية موضوع من نوع ما (سواء كان شخص المؤلف الذى يرى على أنه آخر، أو عمله الذى يعتبر شيئا ما) فما يتعين الوصول إليه هو الذات، التى هى نشاط روحى لا يستطيع أن يفهمه أحد، إلا بوضع نفسه فى مكانه ويلعب الدور مرة أخرى داخلنا بوصفه ذاتًا (مقتبس من **Scholes** ص٧ ١٩٧٤).

ومن ثم فإن النصوص الأدبية لا تقبل التحليل، وعوضا عن ذلك يتم تجليتها، حيث ينفذ الناقد داخل العمل ويجوس بين جنباته خياليا، لا أن يقف خارج النص ويراه من حيث كونه موضوعا للدراسة، ففى التأويل يكون التركيز على النص. وفى هذا الصدد يختلف التأويل عن نظرية التلقى **reception theory**، تلك التى تركز على الدور الذى يلعبه القارئ فى النص. لا فى المعنى المزعوم الذى يحتويه النص. والتأويل يختلف أيضا عن التحليل البنيوى، الذى يميل إلى معالجة النص بوصفه موضوعا للتحليل، ليرى كيفية إنتاج المعنى، والكيفية التى تتم بها تأثيراته، كما يختلف التأويل عن التناول الماركسى، الذى يهتم بأمور من قبيل إنتاج النصوص، والقوى الاجتماعية والاقتصادية الفاعلة فى المجتمعات التى أنتجت النصوص.

هكذا تتضمن هذه المناقشة فكرة أن ليس للنص تفسيرا معتمدا. وأن الناقد - كما اتضح - له دائما وجهة نظر، وله مجال يرتبط به، ومنظور خاص به، وجماعة سياسية أو اجتماعية يتوافق مع أهدافها (ماركسية، نسوية، كاثوليكية، فرويدية...إلخ) ومن المهم أن نضع ذلك نصب أعيننا وكذلك يكون النقاد عرضه للتأثيرات السياسية والاجتماعية، وللأساليب (العقلية وغيرها)، والاتجاهات وما شابه ذلك. إن فيلم **Rasho-mon**، ذلك الفيلم المثير للإعجاب، والذى تتعرض كل شخصية داخله إلى الموت

والاغتصاب إنما يشير - لا شك - مجازا إلى أمر مغاير. فإننا لم نعد نعتقد أن للنصوص معنى واحداً أو لها نفس التأثيرات على المستمع (نظرية التواصل بالحقن تحت الجلد **hypodermic theory of communiction**). ومع ذلك فإنه من الصعب لدى بعض الأفراد فهم أن النصوص يمكن أن تفسر من منظورات مختلفة.

ومن ثم فإن السؤال الذى يثار هو: من هم أصحاب التفسير الأكثر كشفا وإمتاعا؟ من هم أصحاب التفسير الذى يتعامل مع أكثر عناصر النص أهمية، ويكشف على نحو كبير عن الشخوص المتضمنة فيه ويلقى أضواء أكثر على الصلات التى تربط النص بالمجتمع والثقافة؟ وكيف لنا أن نجيب على هذه الأسئلة؟ تلك أحد ألغاز النقد ومعمياته؟

نظرية التلقى Reception theory

لقد تطورت نظرية التلقى على يد منظرين مثل هانز روبرت چوس **Hans Robert Jouss** ولفنجانج أيزر **wolfgang Iser**، وكلاهما أستاذ بجامعة كونستانس فى المانيا. إن خطا متوازيا يمكن أن يوجد بين نظرية المنفعة والبهجة **Uses and gratification**، ونظرية التلقى **reception theory**، حيث طور بعض منظرى وسائل الإعلام الجماهيرية مفهوم المنفعة والبهجة، الذى لا يركز - فحسب - على تأثير وسائل الإعلام على الأفراد بل أيضا على طريقة الاستخدام لهذه الوسائل وعلى المتعة التى يحصلون عليها من هذه الوسائل. وعلى نحو غامض أيضا يذهب أصحاب نظرية التلقى فى ذلك الأمر حين يركزون على الدور الذى يلعبه الجمهور المتلقى، حيث يفضون النصوص **decoders of texts** فى نظام الاشياء لا على النصوص ذاتها. وذلك على نحو ما ذهب إليه **Isar** (١٩٨٨/٧٢). حين كتب يقول:

> عند التفكير فى العمل الأدبى، تركز النظرية الفينومينولوچية تركيزا تاما على الفكرة، التى تقول إن على المرء ألا يدخل فى اعتباره النص الفعلى فحسب، بل كذلك - وبنفس القدر - يهتم بالأفعال المتضمنة فى الاستجابة للنص، ولذلك يتصدى رومان إنجاردن **Romon Ingarden** لبنية النص الأدبى بالطرق التى يمكن بها أن يتحقق هذا النص. فالنص

فى ذاته يقدم زوايا نظر تخطيطية **Schematized views** من خلالها يمكن للنص أن يتكشف ويتبدى، إلا أن الحضور الفعلى لا يتم إلا فى فعل التحقق **Konkretisation** (ص٢١٢)

ومن ثم فإن **Iser** يلمح من ذلك إلى أن الجمهور المتلقى – فى حالة عمل محدد مثل الرواية هو القراء – يلعب دورا مهما فيما يمكن أن نسميه «تحقق **realiza-tion**» النص.

فقد قام **Isar** بعمل تمييز بين قطبين : الأول فنى ويشير إلى العمل الذى أبدعه الفنان، والآخر إستطيقى ويشير إلى العمل الذى يتم بواسطة القارئ (المتلقى)، ويبسط هذه بقوله:

«إذا كان الأمر كذلك، فإن للعمل الفنى – إذن قطبين، هما ما ينبغى أن نسميهما الفنى **artistic** والإستطيقى **aesthetic**: الفنى يشير إلى النص الذى يبدعه المؤلف والإستطيقى يشير إلى التحقق الجمالى الذى ينجزه القارئ وينتج عن ذلك الاستقطاب أن العمل الأدبى لا يتطابق مع النص، أو مع تحقق النص، وإنما هو يقع فى منتصف الطريق بين القطبين فالعمل الأدبى لا يزيد شيئًا على النص، ذلك لأن النص لا تدب فيه الحياة إلا عندما يكون موضوعا للإدراك. ناهيك عن أن هذا التحقق له لا يكون غير مستقل البتة عن موقف القارئ، وإن كان ذلك بدوره يتأثر بالأنماط المتغايرة للنص. ص ٢١٢.

فبمعنى من المعانى لا يكون للأعمال الأدبية وجودا إلا متى كانت موضوعا لإدراك قارئ. (وقد يرد إلى الذهن شعار باركلى القائل: الموجود هو المدرك **To be is to bo Perceived**) فالنصوص حقيقة افتراضية **virtuel Reality**، أو كامنة وهى لا تتحقق تحققا فعليا إلا متى قام قارئ أو جمهور متلقى بقراءة أو رؤية أو سماع ذلك النص.

فى عام ١٩٦٨ ذهب إنجاردن **Ingarden** إلى أنه لو قمنا بدفع الأمور بقدر كافٍ، فإن القارئ له إسهام مكافئ فى الأهمية فى إدراك النصوص. وعلى ذلك فإن

العالم قد ينقلب رأسا على عقب بقدر اهتمامنا بإبداع المؤلف **authorship**، لأن النصوص لا يكون فى مقدورها مواصلة التبدى والحدوث بذاتها، كما لم يعد فى مقدور الفنانين والمؤلفين - الذين منحوا هذه النصوص الوجود - أن يدعوا الامتلاك الأحادى، إن جاز التعبير، لمعنى نصوصهم. فإن نحن قمنا بترجمة هذه الفكرة إلى مصطلحات نظرية الاتصال، فيمكن أن يصبح المتلقى فى هذه الحال مساويا، أو مكافئًا فى الأهمية لمرسل الرسالة. هذه الأفكار تظهر فى قائمة ٢-٣.

القائمة ٢-٣ العلاقات بين النص والقارئ

النص	العمل	القارئ
المؤلف		القارئ / المستمع
المستوى الفنى		المستوى الجمالى
المرسل		المستقبل للنص
إبداع نص		إدراك النص
النص كنسق لعلامات مفهومة		النص موضع إبداع المعانى

نظرية الاتصال تؤكد على أننا يجب أن نكون أصحاب امتياز، وأن نعطى أهمية ملائمة للنص، كما يجب أن نأخذ فى اعتبارنا دور القارئ (**Eco** ١٩٨٤)، ونهج القراء المختلفين (أو المشاهدين فى حالة الوسائل المرئية) فى تفسير النصوص.

فبمعنى ما من المعانى أن النصوص لا يكون لها وجود أو بالأحرى لا يخلع عليها الوجود إلا بواسطة القراء. فالعديد من المؤلفين لا يستحبون الفكرة التى تذهب إلى القول بأن أعمالهم - كما فى حكاية سندريلا - لا تدب فيها الحياة إلا بقبلة قارئ / فتنة أمير، ولكن **Isar** وآخرين من منظرى نظرية التلقى يقبلون بوجهة النظر هذه.

التفكيكية Deconstruction

إن من الصعوبة بمكان تحديد ما هو تفكيك وما هو ليس بتفكيك، من ناحية، بسبب أنه من الصعب تماما أن نفهم أفكار أحد مؤسسى هذه المدرسة أو الفلسفة أو المنظور مثل چاك دريدا **Jacques Derrida**، وكذلك؛ الآخرين من النقاد الذين يكتبون انطلاقا من هذا المنظور.

ويبدو أن التفكيك – بوصفه موضوعا عصياً على الامتلاك – هو تلك النصوص التى لا تحمل معانٍ محددة، وإن أى اختبار دقيق لأى نص يؤكد ذلك ويظهره بمعنى ما من المعانى.

ولعلنا نستطيع القول إن فى مقدور القراء، كما فى نظرية التلقى، أن يبدعوا معانى النصوص التى يقرأوها، ومعانى الأعمال الفنية التى يخبروها، إن المشكلة الوحيدة مع هذه الإستراتيچية لتفسير النص السياقى هى إنه قد يؤدى إلى طرفى نقيض، فربما لا يكون للنص معنى حقيقى واحد، إلا أن ذلك لا يشير إلى أن الذى يصح هو أى معنى، وأيضا أن أى تفسير للنص أو العمل الفنى يكون فى جودة أى تفسير آخر.

إن أسس التناول التفكيكى فى قراءة النصوص هى أسس فلسفية. إن الاعتقاد بأن ثمة منهجا صحيحا لقراءة النص يأتى من فلسفتنا ولاسيما عمل فرديناند دى سوسير **Ferdinand de saussure** (١٩٦٦)، الذى يرى أن هناك نسقا «للمقابلات اللغوية بالدرجة الأولى **linguistic oppositions**»، يحدد الأعمال المختلفة والمتنوعة للفن والأدب التى نراها حولنا، فى مجال (اللغة) يقع خارج هذه الأعمال. ويقدم البنيويون المتأثرون بنظرية سوسير فى اللغة (وبالفكرة القائلة إن المعنى ينبثق من المقابلات) مجموعة أساسية من المقابلات التى تخلع على النصوص معنى. أما التفكيكيون فإنهم يؤكدون على أن ثمة – فى العادة – خطأً فى نظام المقابلات والعلاقات التى يجدها البنيويون فى النصوص، كما أن منطق النص بوصفه نسقاً من العلامات ينحو – حتما – نحو خداع نفسه، ولذا فإن المبنى التركيبى ككل يتداعى نحو السقوط، ووفقا لدريدا، فإن عمله يسلم إلى حركة ما بعد البنيوية، حيث لا نقطة

مركزية أو نظام للأفكار خارج النص تمكننا من فهم هذه النصوص وتفسيرها بطريقة واحدة. ويفسر المنظِّر الأدبى المهم هيلز ميلر **Hillis Miller**، التفكيك كما يلى:

> «إن التفكيك بوصفه ضرباً من تفسير الأعمال بالارتياد الحذر والحريص للمتاهة النصية.. ويسعى الناقد التفكيكى إلى إيجاد العنصر اللامنطقى الكامن فى النظام، عن طريق عملية التتبع للخيط السارى فى جنبات النص الذى يفك عقدة فيه، أو يعثر على الحجر المقلقل الذى به يقوض البناء كله. فالتفكيك يعمل - بالأحرى - على محق الأساس الذى يقوم عليه البناء بإظهار أن النص يمحق ذلك الأساس عن دراية أو عن غير دراية. فالتفكيك ليس تقويضا لبنية النص ولكنه إبانة عن أنه مقوضا لنفسه أصلا (مقتبسة من **Abrams** ص٥٦٠، ١٩٨٩).

إن مشكلة واحدة تظل مرتبطة بهذا كله على نحو ما أشار إليها نقاد مثل أبرامز **Abrams**، وهى أن التفكيك هو مشروع قاصر آمن **(Fail-safe)**، إذ لا يوجد ثمة طريقة لاختبار صحته.

إن التفكيك يؤدى إلى تفسير بارع خلاب للنصوص بل وإلى عرض متألق للمهارة العقلية. إلا أنه - كما يرى البعض - غير موفٍ بالغرض تماما. كما أن التفكيك - كما يرى **Abrams** - لا يضع فى اعتباره الطريقة التى نمارسها فى تدقيق النصوص، أو ما لدينا من إحساس بأن النصوص ذات تفرد، وكذلك لا يهتم بالطريقة التى تثيرنا، وتبعث المشاعر والانفعالات فى الناس، ورأى آخرون أن التفكيك فشل فى الحديث عن الأبعاد الاجتماعية والسياسية للنصوص.

إن التفكيك مفهوم عسير على الشرح والتفسير، ويرى بعض النقاد الآن أن التفكيك إلى زوال، وأن دراسة الأدب والثقافة تنحو نحو ما بعد - بعد البنيوية **a post- post structuralist** وعصر ما بعد التنظير **post - theory**، بوصفهما رفضاً للتفكيك ولنظريات الأدب الأخرى المشاكلة. (ثمة شىء دقيق عن نظرية الأدب والدراسات الثقافية وهى أنهما - دائما - فى صيرورة التغير، فالنظريات والمنظرون يجيئون ويذهبون على نحو متسارع). إن أهم وأحدث نظرية فى هذا المجال هى اتجاه

ما بعد الحداثة postmodernism. دعنا - إذن - نقفز من مقلاة التفكيك إلى نار ما بعد الحداثة وهى بدورها موضوع يدور حوله جدل كبير.

ما بعد الحداثة Postmodernism

يستخدم الناس مصطلح ما بعد الحداثة بطرق أو أساليب مختلفة ومتنوعة، فاستحالت من جراء ذلك بدورها إلى شيء بغير معنى، الذى أصبح يشتمل ويحتوى - كما يقول البعض - على كل شيء لكل الرجال والنساء. (والبعض يؤكد أن ما بعد الحداثة - مثل التفكيك - إلى زوال ونحن نتحرك داخل منطقة ما بعد - بعد الحداثة). وعلى الرغم من أنه من الصعب تحديد ما بعد الحداثة، فإن ثمة أفكارا معينة ترتبط بها - بصفة عامة - سوف أقوم بمناقشتها فى سعى يصبغ على المصطلح معنى.

يشير مصطلح ما بعد الحداثة إلى انتقال ثقافتنا إلى طور جديد، ويجاوز ما أطلقنا عليه اسم الحداثة modernism. لذا على الأقل، ينبغى أن نعرف ما هى الحداثة، حتى نعرف ما يُسمى ما بعد الحداثة، فالحداثة Modernism تشير إلى تلك الفترة التى نشأت أثناء عصر النهضة Renaissance، وكانت تتميز بارتباطها بظهور النزعة الفردية، وبدايات الرأسمالية، والنظم الصناعى البيروقراطى. وفى مجال الفنون والثقافة، فقد ارتبطت الحداثة بكتابات كتاب من مثل توماس مان Thomas Mann، چيمس چويس James Joyce ت.إس.إليوت T.s. Eliot ولويچى برانديلو Luigi prandello، وفرانز كافكاFranz Kafka ومارسيل بروست Marcel prouvst وروبرت ميوسل Robert Musil ووليم فوكنر WilWillam Faulkn .

أما فى مجال الفنون التشكيلية فإن الحداثة تشير إلى فنانين مثل بابلو بيكاسو Pablo Picasso وهنرى ماتيس Henti Matiss وچورچ براك Georges Braquec، وبحركات فنية مثل المستقبلية Futurism، والدادية dadism، والسريالية Surrealism. وفى الموسيقى، فإن الحداثة ترتبط بأعمال مؤلفين موسيقيين من أمثال بيلا بارتوك

Bela Bartok وإجـور سـتـرافنسكى Igor Stravinsky وأرنولد شـوينبـرج Arnold schoenberg,. هؤلاء الفنانون المبدعون وحركة الحداثة يعكسون تغييرات فى الفنون التعبيرية، وفقا لرأى مايك فيزرستون Mike Feather stone (١٩٨٨) حيث يقول:

"إن السمات الرئيسية للحداثة يمكن تلخيصها على النحو الآتى: الوعى الذاتى الجمالى والتأملى، حيث رفض البنية السردية من أجل التزامن والتوليف montag؛ لاكتشاف المفارقة، والغموض، والطبيعة غير المحددة ومفتوحة النهاية للواقع، وكذلك رفض فكرة الشخصية المتكاملة من أجل التأكيد على الذات المتهدمة، والمجردة من الصفات الإنسانية، (ص٢٠٢).

ويوضح فيزر ستون Feather Stone أن فنانى ما بعد الحداثة قد انتحلوا بعض سمات الحداثة فى الفنون إلى الدرجة التى معها لايسهل الفصل أو التمييز بين الحركتين فى بعض الحالات فيردد بعض السمات المتعلقة بما بعد الحداثة فى الفنون:

طمس ومحو الحدود بين الفن والحياة اليومية، وإزالة التسلسل الهرمى بين الراقى والجماهيرى فى الثقافة الدارجة وتفضيل الأسلوب الانتقائى المشوش، وتمازج الثغرات، والمحاكاة الساخرة Parody، والمعارضة Pastiche، والتهكم والسخرية Irony، والهزل والمزاح Playfulness، والاحتفال بالمظهر الخارجى «بالثقافة التى لا عمق لها» depthlessness، وانحدار الأصالة / العبقرية للمنتج الفنى، والادعاء بأن الفن لايسعه إلا أن يكون مجرد تكرار (ص٢٠٣) ويضيف Featherstone أن المرء يمكنه أن يناقش الحداثة وما بعد الحداثة بمنظورات أوسع من الفنون، تشمل الثقافة ككل والعلاقة التى توجد بين النظام الاقتصادى والنظام السياسى.

فى عام ١٩٨٩ يقدم تود جيتلن Todd Gitlin عن ما بعد الحداثة منظورا مختلفا بعض الشىء حيث يقول إنها أنواع، ومواقف، وأساليب

متمازجة ومتراكبة بوعى ذاتى. يستمتع فيها بتعتيم الأشكال وتحاورها (خيالى- وغير خيالى)؛ المواقف (مباشرة- ساخرة)، الحالات المزاجية (عنيف- كوميدى)، مستويات الثقافة (أعلى- أدنى)... إنها تسحب البساط من تحت قدميها، عند إظهار الوعى الذاتى الحاد بطبيعة العمل المركب. فالما بعد حداثى يستمتع باللعب على السطح، ويستخف بالبحث عن العمق من حيث كونه مجرد حنين إلى الماضى. (ص٥٢).

ولعل هذا يمنحنا معنى لما بعد الحداثة، ولكن جيتلن **Gitlin** لايتوقف عند ذلك، فهو يقدم قائمة طويلة لأمثلة لما بعد الحداثة فى ثقافتنا، ذاهبا إلى أن الأمريكيين - ربما يكونوا أكثر الشعوب التى تحيا مجتمع ما بعد الحداثة:

إن تلك الأمثلة ما هى إلا تعبير عن ما بعد الحداثة وكأن الثقافة تماثل التخلص من الأشياء الزائدة عن الحاجة، ولذا فمن الملائم تجسيد فكرة ما بعد الحداثة عن طريق تقديم مجموعة من الأمثلة سواء كانت هذه الأمثلة تعبر عن أشياء جيدة أو غير جيدة: المعمارى مايكل جرافز **Michael Graves** ومبناه الشهير فى مدينة (بورتلاند) الأمريكية، وشركة «أية تى تى» **ATT** للاتصالات الهاتفية التى جاء بها فيليب جونسون **Philip Johnson**، ومئات أخرى من الأفكار التى تزيد أو تقل براعتها، وطريقة روبرت روشينبرج **Robert Rauschenberg**، للطباعة باستخدام الحرير، ولوحات آندى وارهول **Andy Warhol** الزيتية ذات الإيحاءات المتعددة، والرسم الدقيق الذى يشبه الصور الفوتوغرافية، والرسام لارى ريفرز **Larry Rivers**، وصور شيرى لافين **Sherrie Lvine**، وفكرة مدينة «لاس فيجاس **Las Vegas** كمدينة متخصصة فى ألعاب القمار، والتجمعات التجارية فى ضواحى المدينة، ومراكز التسوق المجمعة، والمبانى الإدارية ذات الواجهات الزجاجية، والكاتب الأمريكى الساخر «وليام بورروز **William Burroughs**»، والكاتب توم وولف **Tom Wolfe**

والكاتب السريالى دونالد بارثيلمى Donald Barthelme، ومجموعة الممثلين البريطانيين «مونتى بايثون Monty Python» والكاتب دون ديليلو Don Delillo، وسلسلة «هو يكذب "He's lying للإعلانات التجارية التى أنتهجها «جو إيسوزو» Joe Isuzu، والموسيقار الأمريكى «فيليب جلاس, Phillip Glass"، والحلقات التليفزيونية «حرب النجوم "Star War، والفنان السينمائى «سبالدينج جراى Spalding Gray، ودافيد هوكنى David Hockney فنان البوب البريطانى، وشخصية ماكسى هيدرووم التخيلية Max Headroom، والفنان الموسيقى دافيد بايرن Da- vid Byrne، والراقصة الإيقاعية «تويلة ثارب Twyla Tharp»، التى قامت بتصميم الرقصات لفرقة «بيش بويز» Beach Boys، وأغانى فرانك سنياترا Frank Sinatra، والروائى إيتالو كالفينو Italo Calvino الإيطالى الأصل الكوبى المولد(*) (Gitlin) ص٥٢ . ٥٣، ١٩٨٩.

إن القائمة تستمر، لتصل إلى حجم لافت للنظر، وما اقتبسته يوضح المدى الذى تشكلت به ثقافتنا، ووعينا، وروحنا، بما بعد الحداثة ومن المهم أن نلاحظ أن المفكرين الفرنسيين مثل چان بودريار Jean Bou- drillard, وميشيل فوكو Michel Foucault, وچاك دريدا Jacqea Deri- da, وچان فرانسوا Jean Francois ، هم الذين قاموا بتفسير وتفصيل نظرية ما بعد الحداثة. ولقد تأسس النقد الثقافى فى الولايات المتحدة بدرجة كبيرة على أعمال هؤلاء الكتاب وقليل غيرهم رولان بارت Roland Barthes وكلود ليفى شتراوس Claud levi-Strauss ولويس التوسير Louis Althursser وبعض المفكرين الأوروبيين، معظمهم روس وألمان، الذين أسهموا بقدر لا بأس به.

(*) قمنا بعمل بحث على الكمبيوتر لتحديد دقيق للأسماء من حيث طبيعة عملها ودورها الما بعد حداثى، حيث كان الكاتب مكتفيا بسرد الأسماء فقط لأنه بطبيعة الحال يخاطب المجتمع الأمريكى الذى لديه خلفية كاملة عن ما ورد من أسماء.

إننا نحن الأمريكيين؛ وقد قمنا بما قمنا به، من فهم بغير ما إدراك لطبيعته، فأبدعنا مجتمع ما بعد الحداثة كما ينبغى له أن يكون، والآن لدينا فرنسيون وآخرون يشرحون ويفسرون بمصطلحات نظرية ما قمنا نحن به، والمحللون لثقافة الولايات المتحدة يفسرون لنا النظريات الفرنسية ويقدمون قوائم بأعمال الفن وجوانب ثقافتنا الما بعد حداثية، بحيث يتسنى لنا إدراك المدى الذى أصبحنا فيه ما بعد حداثيين.

النقد النسوى Feminist Criticism

منذ حوالى ثلاثين عاما أو ما يقرب من ذلك، ظهر النقد النسوى، فهو شكل من أشكال النقد يركز على المسائل النسوية، وهو الآن منهج فى تناول النصوص والتحليل الثقافى بصفة عامة، وينشغل النقد النسوى على مستوى واضح - بالمسائل المرتبطة بالجنوسة **gender** على سبيل المثال، قام بعض النقاد بدراسة الطرائق التى تشكلت بها صورة المرأة فى وسائل الإعلام كما اهتموا بأمور من مثل عدد النساء (مقارنة بعدد الرجال) فى النصوص المعروضة فى وسائل الإعلام الجماهيرية **mass-mediated texts**، وبدور المرأة فى النصوص الدرامية، وبالاستغلال الجنسى لجسد المرأة، واهتموا أيضًا بالمسائل المرتبطة بذلك مثل النظرة الذكورية فى النصوص، والقيم والمعتقدات الموجهة بالدرجة الأولى مباشرة إلى المرأة (مثل الروايات العاطفية ومسلسلات **Soap operas**، وبالكيفية التى قدمت بها المرأة فى مثل هذه الأنواع الأدبية. ويمكننا أن نوجز ذلك وما يرتبط بها من أنظار بالقول إن أصحاب النقد النسوى يركزون على مايلى:

- دور المرأة الذى تلعبه فى النصوص، وتوسعا، دورها فى الحياة اليومية.
- استغلال المرأة بوصفها موضوعا جنسيا.
- سيطرة الرجل فى أماكن العمل، والعلاقات الجنسية، وبحالات أخرى فى الحياة.
- وعى النساء من حيث ارتباطه بحياتهن.

لقد أكد عدد من أصحاب النظرية النسوية على أن العديد من المجتمعات هى مجتمعات أبوية **Patriarchal**، يدور المدار فيها حول القوة الذكورية (ولاسيما قوة

القضيب الذكورى) والنهج الذكورى فى رؤية العالم، وتوجيه العلم.. إلخ.كما أكد هؤلاء المنظرون أن مضمون التحليلات لأدوار المرأة فى وسائل الأعلام لم يكن كافيا، لأنهم لم يقدموا الموقف الفلسفى للمرأة، وذلك يعنى أنهم يتعاملون - فحسب - مع السيطرة والاستغلال. ولقد قدمت Kathryn Cirksena كاثرين كريكسنا(١٩٨٧) تلخيصا وافيا لاهتمامات النقد النسوى فيما يتعلق بدراسات التواصل(*) (وتوسعا فيما يخص الدراسات الثقافية.:

> إننى أعتقد أن ثمة ثلاثة أوجه للنقد النسوى الجذرى الجوهرى التى أضعها موضع الاعتبار وهى وثيقة الصلة بعمليات التواصل تشمل البنية الاجتماعية للمعرفة والمعلومات، ولاسيما تلك الادعاءات المتعلقة بالجنوسة، ودور اللغة فى ترسيخ اللا - مساواة فى الجنوسة - gender based ineqalities وكذلك مفاهيم الاختلاف difference بوصفها تحدٍ للفلسفات الذكورية والتأكيدات التى تدور على شمولية Universality الحالة الإنسانية والمرتبطة بالمواقف المنهجية السياسية (ص١٩).

ولقد حملت بعض مفكرات النقد الثقافى على الموضوعية المفترضة لأبحاث العلوم الاجتماعية التقليدية ونتاج المعرفة فى العلوم الاجتماعية، حيث أكدن على أنها منحازة ولم تأخذ فى اعتبارها الخبرات الذاتية للمرأة. ويثير ذلك قضية على جانب كبير من الأهمية. فهل ثمة منهج موضوعى لدراسة المجتمع والثقافة، يعتمد على تقنيات العلوم الاجتماعية، وهل ثمة من سبيل بديل بفعل هذا من شأنه أن يهاجم مفاهيم وأفكار مثل المسافة والموضوعية، وخلق اهتمام أكبر للمسائل الذاتية؟ وهل الموضوعية ذات طابع ذكورى وهل الذاتية ذات طابع أنثوى؟ ولقد أكد عديد من أصحاب النقد النسوى أن مناهج العلوم الاجتماعية هى ذكورية ومنحازة بأساليب مختلفة نحو وجهات النظر الذكورية، وذلك موقف يؤدى- على نحو نهائى- إلى

(*) هناك كتاب مهم يوضح اهتمام النقد النسوى بنظرية التواصل ولاسيما مؤسسها هابرماز بعنوان:
Feminists Read Habermas, Gendering the subject of Discourse, Edited and with an introduction by Johan Routledge new work and London 1995. (المترجمة)

المحافظة على الوضع كما هو، وعلى سيطرة الرجل على المرأة.

كذلك قد أكد عديد من أصحاب النقد النسوى أنهم معنيون بعدم المساواة **inequality** ولكن هل هذا المفهوم مذكر أم مؤنث ؟ وتوسعا، يتعين علينا أن نسأل ما إذا كانت كل المفاهيم لها جنس معين أو هى- على الأقل- ذات تضمينات نوعية بالقدر الذى تكون به العناصر الاجتماعية والاقتصادية، والثقافية، ولا سيما على الأخص العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة موضع عناية واهتمام وهذا يفضى بدوره إلى الموضوع التالى وهو نظرية مركزية القضيب **Phallo Centric Theory**، حيث ينظر إليها بوصفها ملحقة بالنظرية.

نظرية مركزية القضيب Phallocantric Theory

إن الفكرة التى تذهب إلى أن المجتمعات التى تسودها السيطرة الذكورية، بل وأكثر من ذلك، أنها تعكس قوة القضيب الذكورى، هى الفكرة المركزية فى التفكير النسوى ووفقا لهذه الفكرة فقد تشكلت مؤسسات المجتمع، والثقافات الموجودة فى المجتمعات، والأدوار الموكولة إلى النساء فى الفنون الراقية، وفى وسائل الإعلام الجماهيرية، وفى كل جوانب الحياة (وإلى حد ما على نحو غير وا عٍ) بواسطة القضيب الذكورى.

ويستحوذ الذكور- وفقا لهذه النظرية على علاقات القوة التى توجد فى المجتمع على نحو طبيعى؟ ولهذا يتغاضون عن وجودها، ويكون رد فعلهم للآراء التى ترى مجتمعا متمركزًا حول القضيب هو الازدراء والسخرية، وتناقش چامى جينز **Jame Gaines** (١٩٨٧) أسلوب النقد النسوى الذى تطور إلى نظرية تربط بين المشاهدين الذكور والنظريات الفرويدية عن مختلسى النظر **voyeuism**، والتركيز على جزء معين من الجسد **Fetishism**: لقد تم فى الولايات المتحدة أولى المحاولات المبكرة لتنظير الشبق الجنسى **eroticized** للصور الأنثوية فقامت مورين تورين **Maureen Turin** بتحليل فيلم "الرجل النبيل يستهلك الشقراوات **Gentlemen Consume Blondes**، وتفسر تفضيل الرجل النبيل للشقراوات» فى ضوء مصطلحات الماركسية الخاصة

بالتبادل السلعى فعلى الرغم من تضمن العنوان للرجال، إلا أن **Turin** لم تقم بعمل تمييز جنوسى فى مناقشتها لما تذهب إليه السينما من طرائق لنا فى اختلاس النظر والتركيز على جزء معين للجسد دائما، كما قدمت فى نفس الوقت نوعا من التبرير والتغرير لميولنا. وسرعان ما تلتها لوسى فيشر **lucy Fisher** ، حيث أقامت علاقة تجريبية - وهى بصدد فحصها للاستخدامات الزخرفية **Busby Berkeley's decorative** لفتيات الاستعراض- بين التركيز على جزء من الجسد **Fetishism** والشبق الذكورى فى مقابل الشبق الأنثوى. إن النشرة السينمائية **The Cahiers de Cinema** لمارلين ديتريش **Merlene Dietrich** فى المغرب **Morocco**.. تفترض مجتمعا متمركزا حول القضيب، وينصب اهتمامه على كل من الوظائف الاقتصادية والشبقية للفيتش **Fetish** (الرمز الطبيعى أو الجسدى المقدس)(*) (ص٣٦٩).

ونحن نرى أنه من الممكن فهم كوننا نعيش فى مجتمع متمركز حول القضب، الذى فيه تسود سلطة الرجل وقدرته الجنسية فى ضوء مصطلحات كل من النظرية الفرويدية والماركسية. (ولقد أوضحت **Gaines** أن المشاهد الذكر هو الذى يجب أن يركز على التحليل).

وتضيف **Gaines** جينز قائلة إن الفكرة الماركسية السلعية التى تمنح (الكيفيات السحرية) للفيتش لم تتطور، حيث إن المفهوم الفرويدى المرتبط بالقدرة الجنسية قد استخدم على نحو واسع على يد النقاد النسويين. ولكن ثمة تضمينات أيدولوچية - كما تشرح **Gaines**- لمناهج التحليل النفسى لوسائل الإعلام، فتقول:

(*) يبدو أن اهتمام النقد النسوى بالفتشية يرجع إلى أنهن تتبعن تجذره فى الوعى الإنسانى، منذ كان الإنسان البدائى لا يهتم أبدا بالصفات الموضوعية لما يراه من أشياء ،إنما ينصب اهتمامه على تأثيرها النافع أو الضار بالنسبة له، ومن ثم فإن ذلك يعكس نمط الوعى الاستهلاكى المبكر الذى لا يهتم إلا بالأشياء المادية التى لا يمكن إدراكها إلا حسيا، ولقد تبلور ذلك عند فرويد من حيث كون الفتشية استبدال الجزئى بالكلى، فيكفى جزء من المرأة، أو مما يخصها فيقوم بدورها، بل ويعدمها كإنسان فى ذاته، وأيضا لدى ماركس من حيث وثاقه الصلة بين القيمة النفعية والقيمة الصرفية للشىء، أى المبادلة بين الشىء، وما يجلبه من نفع، وبنفس الطريقة، تستخدم المرأة فى الإعلانات، والسينما، والفيديو كليب وغيرها من المجالات. (المترجمة).

إن نظرية التحليل النفسى - فى الوقت الحالى - تفترض أن اللغة التقليدية برمتها، والتمثيل التصويرى منحازان للطبيعة الذكورية، ويرجع ذلك لأسباب تضرب بجذورها بعيدا فى الطبيعة الجنسية الطفولية. ولكى نفهم السينما المسيطرة من حيث إنها - تحديدا - اختلاس للنظر، ولكى نوحد التقديم الجنسى للنساء برمته مع تلك السينما المسيطرة بوصفه القضيب البديل، فإن ذلك ينطوى حتميا على تحليل سياسى دقيق. وحتى لو أن الرؤية اليومية تنتظم وفق تلك الحدود، حدود علاقات القوة الأبوية التى تتكاثر وتتوالد مع كل تصوير امرأة على صفحة مجلة أو لوحة إعلانات، - فإننا جميعا إنما نكون فى أسر الإطار الأيديولوچى المحيط بنا. (ص٣٥٩ - ٣٦٠).

إن فكرة أن كل تخيل تصورى هو ذكورى بالطبيعة، وأنه يتدعم ويتعزز عن طريق العلاقات الأبوية فى المجتمعات المتمركزة حول القضيب هى فكرة - ينبغى أن ننبه - مشكوك فيها. إن بعض أصحاب النقد النسوى أكدن على أن التخيلات الأنثوية ممكنة، واختلف آخرون على فكرة أن اللغة والتمثيلات البصرية ذكورية بالطبيعة.

ولنتحول الآن إلى مجال الموضوع التالى، وهو المنظورات الشكلية للنصوص والموضوعات المرتبطة بها مثل تقويض المألوف **defamilirzation** والتى لا تركز فحسب على الأبعاد السياسية والاجتماعية للأعمال الفنية، بل كذلك على الوسائل والعناصر الأخرى المتضمنة فى الأعمال والتى تعينها على أن تؤدى دورها بوصفها أعمالاً فنية.

الشكلية Formalism

ما بين عامى ١٩١٥ - ١٩١٦، طورت مجموعتان من نقاد الأدب الروسى منهجًا يتناول الأدب (والفنون الأخرى على سبيل التوسع) عرف باسم الشكلية. مفضلين ذلك على الاهتمام بالرسائل السياسية والاجتماعية التى كان يتضمنها الأدب، إذ يركز هؤلاء المنظرون انتباههم على الكيفية التى يعمل بها الأدب، أى الأدبية **Literaryness**» وأيضا على ما يفصل الأدب ويميزه عن أشياء من مثل (الخطاب اليومى، واللغة العادية، أو عن أى أشكال أخرى من الفن).

كان تناولهم ميكانيكيًا، يبحثون فيه عن الوسائل والحيل (وهو المصطلح الذى يستخدمونه) فى الأعمال الأدبية التى تعمل بوصفها أدب. ولذا فإن اهتمامهم كان منصبا على السمات الشكلية للأعمال الأدبية عوضا عن مضمون الأعمال (الذى يعكس قيم ومعتقدات وأفكار المجتمع... إلخ). فلقد أكدوا على أن عديدا من الأمور التى ركز عليها النقاد التقليديون مثل - اللغة المجازية **Figurative Language**، والرموز **Symbols**، والصور **Images** - حاضرة فى الاستعمال اليومى للغة، ومن ثم فإنها لم تخلع معنى على مثل هذه الظواهر، ولذلك لم يهتموا إلا بما هو أدبى **Literary** وما هو إطار خارجى للأدب **extra literary** لقد طور ڤيكتور شكلوفسكى **Viktor shklovsky** - أحد أهم النقاد الشكليين - فكرة أن الأدب والفنون بصفة عامة، يجب أن تعطى إحساسا بالغرابة **Make Strange** (**Ostraneri** فى الروسية)، وتبعد الناس عن المألوف **defamiliarize** وتحررهم مما تعودوا عليه من مدركات الأشياء، وبذلك تعيننا على أن نرى الأشياء من منظور جديد.

والفكرة الأخرى التى آمن بها الشكليون كانت القول بأن الطريقة الوحيدة التى عمل بها الأدب كانت القيام بلفت الانتباه لذاته ووسائله، بدلا من إخفائها. وها هنا استبق الشكليون نظريات برتولد بريخت **Bertolt Brecht** ، حيث يرى أن الفن ينبغى أن يقوم بإلقاء الشعور بالاغتراب فى نفوس الناس أو ما يسميه التأثير التبعيدى أو التغريبى **The estrangement effect** (**Verfremdung**)، ويلفت النظر إلى ذاته وإلى مؤسسات المجتمع باعتبارها تاريخية وليست طبيعية، ومن ثم يكون فى مقدورهم تغييرها. وقد اختلف كذلك جذريا عن مفهوم اعتنقه بعض النقاد فى أن فى الأدب والمسرح - على سبيل المثال - ثمة ما يحدث، أو ما ينبغى أن يحدث (الرغبة فى تعليق الأفكار **Willing Suspension of disblief**). ويشرح فردريك جيمسون **Fredric Jame-son** (١٩٧٢) دلالة منهج التناول الشكلى قائلا:

> إن جدة الفكرة الشكلية للتكنيك هى أنها توجد فيما يخالفها. أما بالنسبة لأرسطو والأرسطيين الجدد فإن كل شىء فى العمل الفنى إنما يوجد لغاية قصوى، وهو العاطفة المميزة أو المتعة الخاصة للعمل فى ذاته بوصفه موضوعا للاستيعاب. أما بالنسبة للشكليين فإن كل شىء

فى العمل إنما يوجد من أجل أن يسمح للعمل بأن يبرز فى المقام الأول. بينما المزية الخاصة بهذا المنهج إنما كانت فى أن الغاية القصوى للتحليل الأرسطى تنتهى خارج العمل (فى المشكلات النفسية وخارج إطار الأدب كما أقر عليه العرف، بإزاء العواطف والانفعالات)، أما بالنسبة شكولوفسكى (Shklovsky) شكولوفسكى فإن انفعالات الشفقة والخوف تعتبر جزءاً أو عنصراً من عناصر العمل فى المقام الأول. (ص٨٢)

ويردف مناقشا وظائف النظرية الشكلية رابطا بينها وبين نظرية المحاكاة التى تحدثنا عنها فيما سبق قائلا: إن مقصدها وهدفها هو أن توقف النظرة الشائعة للعمل الفنى بوصفه محاكاة (بمعنى أنها ذات مضمون أو محتوى) أو مصدر للتزود بالعواطف والانفعالات. (ص٨٣).

أخيرا، وكما أشار جيمسون **Jameson**، فى مناقشته لأعمال عديد من المنظرين الشكليين، إنهم يلقون بالمسائل النفسية، والفلسفية والبيولوجية، على عتبة باب النص، ثم يلتقطونها وهم مغادرين النص(*) ولكن ذلك موضوع آخر. فإن ما هو جدير بالذكر فيما يتعلق بالمنظرين الشكليين هو أنهم يركزون على شكل الأعمال الفنية، لا على مضمونها أو محتواها، وعلى الوسائل والخدع الفنية التى يستخدمها مؤلفو الأعمال الأدبية أكثر من الاهتمام بشىء آخر. أما بالنسبة للشكليين فإن علاقة العناصر فى داخل نص إنما كانت أساسية وذات أهمية جوهرية، لا المحتوى الاجتماعى أو السياسى أو النفسى للعمل. وأخيرا فإن أفكارهم تنم عن أن الأعمال الأدبية يمكن تمييزها فى إطار عناصرها الشكلية ومن ثم تصنيفها وفقا للأنواع الأدبية. ولعله بإمكاننا - بطبيعة الحال - تطبيق رؤى وأفكار الشكليين بالنسبة لكل أنواع الفنون التعبيرية، مثل - ثقافة الصفوة، والثقافة الشعبية - وكذلك على الجوانب الأخرى للثقافة أيضا.

(*) ونلاحظ فى هذا التعبير الإشارة إلى أننا لا نقحم على العمل الفنى أمورا من خارجه أيما كانت هذه الأمور، لكننا نعود إلى هذه الأمور بعد الفراغ من العمل الفنى لنوسع من فهمنا لها على ضوء خبرتنا التى اكتسبناها من العمل الفنى. (المترجمة).

تقويض المألوف Defamiliarization

كما ذكرنا آنفا، فإن مفهوم تقويض المألوف قد فصله منظر الأدب الروسى فيكتو شكولوفسكى Viktor Shklovsky فيكتور شكولوفسكى (١٩٨٩)، إذ كتب يقول: بقدر ما يصبح الإدراك اعتياديا، بقدر ما يصبح أليا، فبالنسبة لـ Shklovsky إن إحدى وظائف الفن الأكثر أهمية - إن جاز التعبير - أن يواجهنا بصدمة حتى لا نعود مجرد ضحايا للعادة والألفة. فالأعمال الفنية تساعدنا على أن نستعيد متعة الإثارة بما فى الحياة ونرى بذلك الأشياء المألوفة على نحو جديد.

> يوجد الفن ليساعدنا على استعادة الإحساس بالحياة، بمعنى أنه يوجد ليجعلنا نشعر بالأشياء، بأن يجعل الحجر حجرياً. إن غاية الفن هى أن يعطى إحساسا للموضوع بوصفه مرئيا، لا بوصفه مدركا(*). إن تكنيك الفن هو أن يجعل الأشياء «غير مألوفة» Unfamiliar، ويجعل الأشكال مبهمة كى تزيد من صعوبة الإدراك ومن دوام مدة بقائه وإن فعل الإدراك فى الفن هو غاية فى ذاته ويجب أن يمتد ويستمر. إن خبرتنا بعملية التركيب فى الفن هى موضع الاعتبار لا الناتج النهائى.
> (Shklovsky، مقتبسة من Scholes ١٩٧٤ ص٨٣، ٨٤).

وكما أشار شولز Scholes (١٩٧٤). إن تقنيات تقويض المألوف defamiliari-zation بذاتها تصبح أعرافًا متفقًا عليها. ففى الأدب - على سبيل المثال - نرى هذا الأمر حيث يتمثل فى إبداع وجهة نظر، أو أسلوب أو حبكة، تحرك بدورها عوامل تقويض المألوف ثم تصبح - أخيرا - أعرافا متفقا عليها. وفى النهاية، يختم المؤلف

(*) يذكرنا هذا برأى هوسرل فى «الحدس الماهوى» - وهو من أكثر المناهج إفادة فى الاقتراب من الظواهر الإستطيقية - حين تكون أفعال الوعى وقصدياته المتوالية ليست منفصلة عن الوعى فهى نسيجة، وبذلك يولد الوعى الماهوى، وتكون الظاهرة (الموضوع أيًا كان مثل الحجر) قد صارت «ظاهرية» «الحجر يصبح حجريا» أى تجليه بعد أن خلعت الذات عليه المعنى بعد رحلة طويلة من أفعال القصد والحدوس. ولم يقف فحسب عند مجرد إدراكه حسيا. (المترجمة).

قائلا، بعد الفراغ من إبداع تقنيات جديدة لتقويض المألوف - تلك التقنيات التى تكشف عن أن التقنيات القديمة مدعاة للسخرية، وهى فى أحسن حالاتها أسلوب للتهكم.

ولعله من الممكن أن نفترض أن أحد الاختلافات بين الفنون الراقية والفنون الشعبية هو أن الأخيرة تميل أكثر إلى أن تكون تقليدية **Conventional**، افتعالية **Formulic**، كما لا تعنى بعمليات تقويض المألوف، وهو ما قد يسبب مشاكل للمتلقين، فثمة طريق لمتلقى الفن الشعبى، هو إدراك ما هو حادث فى النصوص وذلك عن طريق معرفة الصيغ والأعراف المعتادة فى تلك النصوص، وثمة طريق آخر برؤية الصور المتشابهة المتضمنة فى النصوص أو بين النصوص. وهذا يؤدى إلى موضوع الاستقلال النصى، وإلى فحص العمل لأحد أهم منظرى الأدب الروسى المعاصر ميخائيل باختين «**Mikhail Bakhtin**».

النظرية الحوارية Dialogical Theory

لقد رأى **Bakhtin** أن التواصل هو - بالدرجة الأولى - حوار، فوفقا لهذه النظرية، فإننا حين نكتب أو نتحدث فنحن نباشر ذلك دائما مع متلق أو مستمع متمثل فى العقل، كما أن كتابتنا وكلامنا هو دائما مرتبط بتلك الأفكار والمعتقدات التى كانت فى الماضى، ولهذا فإن مفهوم الحوار يكتسب أهمية محددة، ومن المؤكد أنه أكثر الطرق صحة ونفعا لفهم التواصل من المونولوج (المناجاة) **Monologue**، الذى يعطى الألوية إلى الشخص الذى يقوم بالكتابة والتفكير.

فعلى سبيل المثال إن ما نقوله إنما هو مرتبط ارتباطا وثيقا بالشخص أو الأشخاص الذين نتوجه إليهم بالحديث، وبالاستجابات التى يمكن أن نتوقعها (وإن عملية الحوار هذه تستمر حتى وإن لم نكن بالفعل نتحدث إلى أشخاص، فهى تحدث حينما نكتب أو - توسعا - تحدث مع أى نوع من النشاط الإبداعى). ثمة ظاهرتان مهمتان يتعين وضعهما موضع الاعتبار:

الأولى، هي أن ثمة ماضٍ The past يباشر تأثيره على أفكارنا وإبداعاتنا. والثانية، أن ثمة مستقبلا the Future واستجابات نتوقعها من المتلقين (الواقعيين أو المتخيلين)، والذى يؤثر على ما نفعله - على نحو ما كتب Bakhtin (١٩٨١) قائلا: «إن كل خطاب نثرى ذى إطار خارجى فنى - فى أى شكل من أشكاله، المتداول يوميا quotidian، والخطابى rhetorical، والمدرسى Scholarly لا يمكن أن يخطئ التوجه نحو المنطوق أصلا أو المعروف أصلا أو إلى رأى عام Common opin-ion... وما إلى ذلك. إن الاتجاه الحوارى للخطاب هو ظاهرة بمعنى أنه - بالطبع - خاصية لازمة لكل خطاب...

.... فكل كلمة إنما هى موجهة نحو إجابة an answer، ولا يمكن الإفلات من التأثير العميق للكلمة المجيبة نستبق إلى توقعها. إن الكلمة فى التحادث الحى تتوجه مباشرة وبلا مواربة، نحو الكلمة الجوابية الآتية مستقبلا a futur answer - Word: فهى تحرك استجابة، وتستبق إلى توقعها وتنظم نفسها فى اتجاه الاستجابة. وتصوغ ذاتها فى مجال المنطوق بالفعل، والكلمة فى نفس الوقت تتحدد بذلك الذى لم يقُل بعد، بل تتحدد بما يحتاج إليه وفى الواقع أنها تستبق بالكلمة المجيبة. إن مثل هذا الموقف يكون فى أى حوار حى (ص ٢٧٩ - ٢٨٠).

وعلى ذلك فإن Bakhtin باختين يؤكد على أننا بالتناظر يجب أن نفهم التواصل - ولاسيما فى إبداع النصوص - بمعنى أنه بالحوار لا المونولوج يكون التواصل، فالمحادثة الحوارية، لا المونولوج (المناجاة) هو الصورة المجازية الأساسية.

ولذا، فإن النصوص تتراوح بين الماضى والمستقبل. إنها نصوص تناصية in-tertextual (وسوف نفصل القول لهذا المفهوم فى الفصل الرابع) وهى فى ذلك متأثرة - بدرجات متفاوتة - بالنصوص التى سبقتها كما أثرت أيضا بدرجات متباينة فى مبدعيها، وكذلك - وفى نفس الوقت - تستبق المستقبل. إن مفهوم الحوارية هذا، يمنحنا استبصارات جديدة للعمليات الإبداعية وللدور الذى يلعبه المتلقى فى التواصل، سواء أكان فى المحادثة أو فى إبداع النصوص الفنية.

كما أن الاتجاه الحوارى يشير إلى قدر الأهمية التى يكون عليها السياق الثقافى لمبدعى النصوص الفنية، لأن مبدعى النصوص الفنية، سواء أدركوا ذلك أم لا، يتأثرون بالوسط الاجتماعى والثقافى الذى يعيشون فيه، وبالنصوص وبالأعمال الإبداعية الأخرى التى توجد بالفعل، والتى تلقى بصيصا من الضوء أو تقدم إطارا مرجعيا (فى الوقت الذى لا تقدم نماذج) ذلك لأن الأعمال جميعها إنما تبدع إبداعًا آنيا.

التوليف (المونتاج) والمعنى
Montage and Meaning

ولعلى أختتم هذه المناقشة للنظرية الأدبية (والجمالية) بعمل واحد من أكثر المفكرين الروس أهمية. وهو سيرچى إيزانشتين **Sergei Eisenstein** سيرچى إيزانشتين الذى كان مخرجا سينمائيا ألمعيا، بالإضافة إلى كونه منظراً وعالم جمال. ويعتبر إيزانشتين **Eisenstien** إيزانشتين من أكثر الأشخاص ارتباطا بنظرية المونتاج أو التوليف (ويعنى المونتاج حرفيا، التجميع أو التركيب **assembling**) ويذهب **Eisenstien** إلى ملاحظة ما يلى:

> أنه حتى أشد الناس خصومة لعملية المونتاج (التوليف)، فإنهم لا يمكنهم إلا أن يوافقوا على أن العملية هنا ليست مجرد التعامل مع شريط سينمائى لا نهائى الطول، ومن ثم يصبح المونتاج مجرد تعامل مع وصلات مجزأة ذات أطوال محدودة، ولا تعدو المسألة هنا أكثر من اللصق والقص من حين لآخر.
>
> أن أصحاب المونتاج من دعاة اليسار يرون المسألة من زاوية مخالفة، فهم يقولون بأنهم أثناء التلاعب بوصلات من شريط الفيلم قد تبين لهم وجود خاصية بعينها كامنة فى هذه اللعبة، الأمر الذى أثار دهشتهم لسنين طوال. وهذه الخاصية مؤداها أن أى جزئين من أى شريط

> سينمائى عندما يوضعان معا فإنهما يكونان بالضرورة مفهوما جديدا تماما من ضرب جديد نتيجة لعلاقة التجاور الحميمة الجديدة. (إيزانشتين ص٤ ١٩٤٧)

ولقد وصف إيزانشتين Eisenstien أيضا المونتاج بوصفه سلسلة من الصدمات المترابطة والمنتظمة فى تتابع معين، وموجهة إلى مشاهد من أجل هدف توليد رد الفعل المرغوب فيه – ويستدعى العقل على نحو مناظر تجارب د. بافلوف مع الكلاب – (Wollen ص٣٩، ١٩٧٣) إنه ذاك التتابع الذى يولد المعنى – أما الصورة المفردة أو اللقطة بذاتها فلا دلالة لها بل تكون مشوبة بالغموض. ولكن عندما ترتبط لقطة بلقطات أخرى فى تسلسل – حينئذ – يصبح الفيلم ذا معنى. فقد أظهرت واحدة من تجارب Eisenstien، أن العاطفة على وجه شخص ما فى لقطة معينة تتحدد عن طريق اللقطات السابقة واللاحقة. ولذلك فإننا قد نرى – مثلا – لقطة مفردة لرجل تتدحرج دموعه على وجهه. فإذا كانت اللقطات السابقة لهذه اللقطة واللاحقة لها ذات مضمون فكاهى، فسوف تفسر لقطة الرجل والدموع بوصفها ضحك؛ أما إذا احتوت اللقطات السابقة واللاحقة على مضمون تراچيدى، فإننا نفسر اللقطة بأن الرجل يبكى. يبدو أننا قريبون جدا لمحاجة سوسير Saussure أن المفاهيم لا تعنى شيئا فى ذاتها، وإنما نحصل على معناها فحسب على نحو مغاير.

ويضيف إيزاينشتين Eisenstein نقطة أخرى مهمة تتصل بقضية المونتاج وهى:

> إن قيمة المونتاج تكمن فى حقيقة أنه يدخل فى عمله الخلاق انفعالات وعقل المشاهد. فالمشاهد مجبر على أن يسير مواصلا نفس الطريق الإبداعى الذى قطعه المؤلف فى إبداع الصورة. فالمشاهد لا يرى فحسب العناصر الممثلة فى العمل المنتهى، وإنما هو يخبر أيضا العملية الدينامية لنشأة الصور وتجميعها تماما كما عاناها المؤلف (ص٣٢)

وبذلك فإن المونتاج ينبغى ألا ينظر إليه - بداية - بوصفه تمثيلا لشىء ما، ولكن بوصفه سلسلة من الصور التى تقود إلى إبداع فكرة معينة أو شعور أو عاطفة فى عقل المخرج Filmmaker وفى عقول المشاهدين كذلك، إنه لأمر مثير وفعال.

الخاتمة

لقد عالجنا فى هذا الفصل عددا من أهم النظريات والمفاهيم الموجودة فى نظرية الأدب (وتوسعا فى الجمال). وهذه المفاهيم ذات قيمة لأنها تساعدنا على إضفاء المعنى على النص، فالنظرية الأدبية ليست شكلاً جافا للفكر المدرسى الذى يفكر ويبحث عن عدد من الزوايا الموجودة على رأس قلم يخط به، وإنما بالأحرى فإن نظرية الأدب تطرح مسائل مهمة حول النصوص والقراء والمتلقين للنصوص، وتعنى بعلاقات الأعمال الفنية بالثقافة، وعلاقة القضايا الثقافية بالمجتمع والسياسة.

والنقد الثقافى لا يدور فحسب حول الفن والأدب، وإنما حول دور الثقافة، فى نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والإنثروبولوچية - إنه دور يتنامى فى أهميته ليس لما يكشف عنه فحسب فى الجوانب السياسية، والاقتصادية والاجتماعية، وإنما لأنه يشكل - أيضاً - هذه النظم ويصوغ وعينا بها. إن الثقافة، كما أدركنا الآن لها نتائج وثمار.

▫ الفصل الثالث ▫

الماركسية والنقد الثقافى

Marxism and Cultural Criticism

لعله من المهم أن أشير - قبل البدء فى مناقشة النظرية الماركسية - إلى أن الفلسفة الماركسية ليست أحادية الجانب، وكذلك نقاد الماركسية، فإن ثمة عددا من المدارس المختلفة لنقاد الماركسية، يعتمد نقدهم - جميعا - على تفسيرات متنوعة وأحيانا متصارعة لنظريات ماركسية وعلى كيفية تطبيقها فى تحليل الثقافة - بشكل عام - وعلى النصوص الأدبية - على نحو أكثر تحديدا - وأعمال ثقافة النخبة، والثقافة الشعبية، ووسائل الإعلام الجماهيرية.

وعلى الرغم من أن الماركسية قد شوهت من حيث كونها نظرية اقتصادية وفلسفة سياسية (لما حدث فى أوربا الشرقية وما كان يطلق عليه الاتحاد السوفيتى)، فإن الماركسية لازالت تصوغ عمل عدد كبير من نقاد النقد الثقافى وتسيطر على تفكيرهم - ولا سيما الأوروبيين منهم، الذين قد أثروا - بدورهم - وشكلوا تفكير النقاد فى أماكن أخرى. وكثير من نقاد الماركسية لا يؤمنون بوجوب العنف (الصراع) لاسقاط النظم السياسية فى بلادهم، وإنما هم بالأحرى يستخدمون مفاهيم ومعتقدات الفلسفة الماركسية للهجوم على الأمراض التى يجدونها - أو يدعون أنهم يجدونها - فيما يسمونه المجتمعات الرأسمالية البرجوازية.

وقد كانت هناك مناظرات ومناقشات فى الاتحاد السوفيتى قبل سقوط الشيوعية حول كيفية تطبيق النظريات الماركسية على الثقافة. ويصادق الخط المتشدد الماركسى على جمالية نظرية الواقعية الاجتماعية **"Socialist realism"** (وهى تأليف مشوه من نظرية المحاكاة والنظرية البراجماتية)، ويهاجم الخط المتشدد الفنانين المبدعين الذين لم يمتثلوا لهذا النهج الواقعى (من وجهة نظرهم)، ولقد كان الماركسيون الليبراليون أكثر انفتاحا على العمل التجريبى، وعلى فنانى الحداثة وكتابها من أمثال بابلو بيكاسو **Pablo Picasso**، وفرانز كافكا **Franz Kafka**، وچيمس چويس **James Joyce**، وبذلك لم يكن النقد الماركسى أحادى البعد، وكذلك الماركسية. ويؤكد البعض أن تفكير ماركس نفسه لم يكن أحادى التفكير، وإنما كان تفكيرا متطورا عبر السنين.

البنية التحتية / البنية الفوقية
Base / Super structure

إن الأساس أو البنية التحتية فى التفكير الماركسى هى (أسلوب الإنتاج، ونظام العلاقات الاقتصادية التى توجد فى مجتمع ما) وهى التى تشكل البنية الفوقية Super Structure (المؤسسات فى المجتمع، مثل الكنيسة، ونظام التعليم، وعالم الفن، والنظام القانونى). إن البنية التحتية لا تحدد البنية الفوقية، ولو كان الأمر كذلك، فإن هذا يستدعى أن كل مجتمع يحقق مستوى معين من التطور، فإنه لابد وأن يحقق بنية فوقية - التنظيمات الاجتماعية والثقافية - مطابقة للبنية الفوقية فى مجتمعات أخرى.

ويعطى فريدريك إنجلز Friedrich Engels ، الذى تعاون مع ماركس فى تأليف عدد من الأعمال، أهمية أكبر للاعتبارات الاقتصادية مما يعطيه بعض الماركسيين الآخرين ويقول Engels فى هذا الصدد ما يلى (١٩٧٢):

> إن ثمة حقائق جديدة أدت حتميا إلى فحص جديد لكل التاريخ الماضى. إذ اتضح أن كل التاريخ الماضى باستثناء المراحل البدائية، كان تاريخ صراع الطبقات، حيث كانت هذه الطبقات المتصارعة منتجة دائما لأساليب الإنتاج والتبادل، باختصار، منتجة للشروط الاقتصادية لزمنهم، إذ إن البنية الاقتصادية للمجتمع هى التى تقيم الأسس الحقيقية التى بها يكون فى مقدورنا أن نصل إلى التفسير النهائى للبنية الفوقية فى كليتها المؤلفة من السلطة التشريعية والسياسية وأيضا الأفكار الفلسفية والدينية وغيرها من الأفكار لفترة تاريخية معينة.(ص٦٢١).

إن المؤسسات الاقتصادية والبنية التحتية هى أمر أساسى ومن الضرورى أن تؤخذ فى الاعتبار، ولكنها ليست بكافية لتفسير منهج تطور المؤسسات فى المجتمع، وكيف تؤثر على الجماعات والأفراد. إن العبارة السابقة لـ إنجلز Engels عبارة غامضة فإن القول بأن «الأسس الواقعية The real basis»، هى وحدها نقطة البداية

التى تمكننا من الخروج بالنتائج، يمكن قراءتها بوصفها على نحوين إنها المعيار الفيصل أو عكسه تماما.

إن الفكرة القائلة بأن العلاقات الاقتصادية هى وحدها التى تحدد النهج الذى به يتطور المجتمع، وتحدد كذلك شخصية مؤسساته، غالبا ما توصف بأنها ماركسية سوقية. إن التبسيط مخل ومبتسر لأنه لا يأخذ فى الاعتبار العامل البشرى، إن الوعى - كما يؤكد الماركسيون - قد يكون نتاج المجتمع، ولكنه ينقى دائما - من خلال عقول الرجال والنساء الفاعلين فى العالم، ولديهم الشخصية والخبرات التى تشكل - ولا شك - مفاهيمهم.

مدرسة فرانكفورت للنقد
The Frankfurt School Criticism

عرفت إحدى جماعات النقد الماركسى بمدرسة فرانكفورت، وقد ازدهرت فى ألمانيا فى ثلاثينيات القرن العشرين وفى الولايات المتحدة فى أربعينيات القرن نفسه (واستمرت لعقود تالية، بسبب مجىء عديد من أعضاء مدرسة فرانكفورت للتدريس فى الولايات المتحدة). لقد ركز أعضاء هذه المدرسة من أمثال هوركهايمر **H.M. Horkheimer,** وأدرنو **T.W. Adorno** وماركيوز **Marcuse** ، اهتمامهم على ما يوصف بأنه مشاكل البنية الفوقية. فلقد أكدوا على أن وسائل الإعلام الجماهيرية **Mass media**، قد حالت دون أن يتخذ التاريخ مجراه الحتمى، وطبقا لمصطلح هؤلاء الماركسيين فإن وسائل الإعلام قد أفسدت عقول الجماهير. ووفقا لآراء مدرسة فرانكفورت، فإن البشر فى الطبقات العاملة - أى - الجماهير قد استدرجوا إلى ثقافة الاستهلاك وانغمسوا فى المتع السطحية والمبتذلة التى تقدمها الثقافة الشعبية، كما تم غسل عقولهم بوسائل الإعلام الجماهيرية، ومن ثم فقدوا الاهتمام بهوية طبقتهم، وبالحاجة إلى الثورة، أو - على الأقل - الحاجة إلى التغييرات (السياسية والاقتصادية) للبنية العامة فى مجتمعاتهم. ولقد احتوت كتابات أدرنو **Adorno** ، ألوانا من النقد المطابق لآراء هؤلاء الفلاسفة. حيث هاجم ثقافة الجماهير على النحو التالى:

لقد حولت المؤسساتية الجامدة الثقافة الجماهيرية الحديثة إلى وسيط لخيالات تتجاوز حدود ضبط النفس وتوازنها. فالتكرارية، والتطابق مع الذاتية، والانتشار الكلى Ubiquity للثقافة الجماهيرية، الحديثة، تنحو نحو جعل ردود الأفعال آلية، وإضعاف قوى المقاومة الفردية... إن قوة الثقافة الجماهيرية الحديثة الآخذة فى التزايد إنما تتعزز وتتدعم بفعل تغييرات تمت فى البنية الاجتماعية لجمهور المتلقين. فلم يعد للنخبة الثقافية وجود بعد. وتتجاوب الصفوة الثقافية الحديثة - إلى حد ما - مع الثقافة الجماهيرية. وفى نفس الوقت فإن نسبة ضخمة من المجتمع الذين ليست لديهم فكرة فى الأصل عن الفن، قد اقتيدوا ليصبحوا من مستهلكى هذه الثقافة الجديدة. (Adorno ص٤٧٦، ١٩٥٧).

ويستطرد أدرنو Adorno، إن رسالة الثقافة الجماهيرية هى «رسالة خفية» للتماثل والتوافق (التطابق مع الوضع القائم Identification With the Status quo»، الذى يصبح نمط الاستجابة لدى الأفراد.

ويذهب الماركسيون إلى التأكيد على أن الإبقاء على الوضع القائم مهم للطبقات الحاكمة فى المجتمعات الرأسمالية، التى تريد الاحتفاظ بالسيطرة على كل المجالات والأشياء بما هم عليه. ويؤكد أدرنو Adorno على أن الجماهير لم تفقد القدرة على أن يروا الواقع كما هو فحسب، بل إنهم قد فقدوا القدرة على الإحساس بالخبرة الحياتية، حيث تعرضوا إلى قدر كبير من التنميط ولمناخ تشاهد فيه الجريمة بحس بليد كتحصيل حاصل.

فالناس الذين يحضرون الحفلات الموسيقية - وفقا لـ Adorno (١٩٤٨)، هم أيضا من الضحايا، وإن كانوا لا يدركون ذلك، فهم ينغمسون فى طقوس جوفاء عندما تقدم لهم وجبات هزيلة من التذوق الهابط للموسيقى:

إن الموسيقى الطقوسية التقليدية أصبحت تشابه الإنتاج الكبير التجارى من حيث أسلوبها فى الأداء ودورها فى حياة المستمع كما أن مادتها لم تفلت من هذا التأثير. فالموسيقى مرتبطة على نحو لا يمكن فصمه عما

يسميه كليمنت جرينبرج **Clement Greenberg** بتقسيم الفن إلى فن مبتذل (**Kitsch**) وفن طليعى (**avant - garde**)، وإن هذا الفن المبتذل بما عليه من منفعة للثقافة - قد ساد وسيطر على المجال الاجتماعى منذ مدة طويلة.(ص١٠).

ولذلك فإن الناس الذين يواظبون على حضور حفلات الموسيقى الكلاسيكية، والذين يعتقدون أنهم يتذوقون ما يسمى بثقافة النخبة، فإنهم يستغفلون أنفسهم ويخدعونها، لأن أذواقهم قد انحطت مثل أى شخص آخر.

إن هذه النخبوية الموجودة فى أعمال **Adorno**، ولدى أعضاء آخرين من مدرسة فرانكفورت، يمكن ربطها بإحساسهم الخاص بفقدان المكانة، فهم جاءوا من المجتمع التراتبى فى ألمانيا. حيث كانوا أعضاء فى طبقة النخبة **elite Class**، إلى مجتمع أكثر دعوة للمساواة فى الولايات المتحدة، وربما لم ترق لهم الطريقة التى عوملوا بها، أو الثقافة التى وجدوا أنفسهم فيها. إن ثمة نوعا من السخرية فى موقف مدرسة فرانكفورت، لأن الانفتاح والحرية ذاتها التى وجدها أعضاء المدرسة فى المجتمع الأمريكى، كانت أدوات - على نحو ما ذهبت حججهم - لسيطرتها وتأثيرها.

إن الفكرة القائلة بأن الثقافة والفنون أدوات أيديولوجية للنخبة الحاكمة التى استخدموها فى غسيل مخ الجماهير وثيقة الصلة بالنظرية الستالينية المعروفة بوصفها التعصب للدانوب **Zhdanovism**. فقد أكدت هذه النظرية على أن أعمال الفن يجب أن تصطبغ «بالواقعية الاجتماعية» مثل سائقى الشاحنات الأفذاذ الذين يجذبون الأطفال ذوى الوجنات الموردة، حيث عمال المناجم الذين يعملون بعضلات مفتولة لمائة ساعة فى الأسبوع من أجل صالح الناس، وهكذا فإن هدف الفن وفقا لهذه النظرية - هو تدعيم الدولة السوفيتية مباشرة - بإظهار كيف ستكون الحياة رائعة عندما تتحقق الشيوعية **Communism** على نحو تام (لا كما يمكن أن تكون فى ظل أنظمة انتقالية متنوعة). إن المجتمعات الرأسمالية تستفيد من الفنون والثقافة لتحفظ بقائها وتمنع الثورة أو أى تغيير اجتماعى جذرى.

من المحتمل أنه كان لدى أعضاء مدرسة فرانكفورت، وأتباعهم، حنين لفترة مختلفة - التى قد توصف بالعصر الذهبى الخيالى - عندما كانت الحياة أبسط،

وأعطيت لأعضاء النخبة الثقافية مكانة عليا (فى مقابل النخبة الاقتصادية) وعوملوا على نحو مغاير تمام المغايرة، وقت أن لم تكن القيم فى صراع، وقبل تطور مجتمع الجماهير الرأسمالى البيروقراطى الحديث.. ولقد فقدت مدرسة فرانكفورت بعض تأثيرها فى الآونة الأخيرة، إلا أن عديداً من أفكارها ما زال يستخدم مع بعض التعديل والتحديث، وذلك بواسطة من عرفوا بأصحاب نظرية التواصل النقدى **Critical Communication**.(*) على الرغم من أن عديداً من المنظرين النقديين ليسوا ماركسيين.

إن الهدف من صناعة الثقافة – وفقا لمنظرى النظرية النقدية – هو التلاعب بوعى الجماهير كى يبقوا على المؤسسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية الحالية. وإن ذلك لمن المفيد تماما لأصحاب القمة – أولئك الذين يمتلكون الثروة الضخمة والذين يسيطرون على المؤسسات المهيمنة الموجودة فى المجتمعات الرأسمالية – البرجوازية، وهم موضوع الجزء القادم.

البرجوازية The Bourgeoisie

وفقا لماركس إن أعضاء المجتمع الذين يمتلكون ويسيطرون على أسلوب الإنتاج – طبقة أصحاب الأملاك – هم أعضاء الطبقة البرجوازية. وهم بدورهم فى تعارض مع العمال الذين يمتلكون – نسبيا – الشىء القليل ويمثلون طبقة البروليتاريا **Proletariat** (الطبقة الكادحة). إن طبقة البرجوازية لا تمتلك معظم ملكية مجتمع ما فحسب، وإنما تسيطر كذلك على أفكار طبقة البروليتاريا:

– إن أفكار الطبقة الحاكمة، فى كل عصر، هى الأفكار المسيطرة بمعنى أن الطبقة التى تسيطر على القوى المادية فى المجتمع هى فى

(*) يشير بذلك إلى يورجين هابرماز Jurgen Habermos ومن تابعه الذى يعد مؤسس المرحلة الثانية من مدرسة فرانكفورت، حيث استطاع أن يحول بؤرة التفكير التى ركزت على هامشية الفرد وعن كيفية إنقاذه لدى مؤسسى النظرية النقدية بولوك وهوركهايمر وامتداداتها لدى أدورنو وماركوز، إلى التركيز على إمكانية إخضاع ما يشكل لا عقلانية النظام لقوانين العقل الإنسانى وذلك من خلال فهم جديد للحداثة وممارسة تأملية جديدة، يستفيدان من تاريخ النظرية، وتحولات اللحظة التاريخية، كما تنظران إلى نوعية التفاعل الحاصل بين الأفراد والواقع المعيش، فهابرماس يرى – كما هو الشأن مع هيجل – أن الفلسفة ابنة زمانها، كل هذه الآراء تتناسج وتشكل ما يسميه هابرماز بنظرية فعل التواصل Theeory of communicative Action.

الوقت نفسه مسيطرة على القوى الفكرية والعقلية. إن الطبقة التى يكون تحت تصرفها أدوات الإنتاج، تمتلك فى نفس الوقت الإنتاج الفكرى والعقلى. (Marx ص٧٨ ١٩٧٤).

إن البرجوازية تتحكم فى وسائل الإعلام الجماهيرية وتستخدمها، كما ذكرنا سابقا، لتنقل الرسائل الأيديولوجية الخفية التى بها تدعم الوضع القائم. بالإضافة إلى أن الأبطال والبطلات فى القصص والمسلسلات موجهة من قبل البرجوازية بحيث تكون شخصيات تنشر وتروج للأيديولوجية الرأسمالية (على نحو غير مباشر، وفى شكل متقنع ومتنكر) عن طريق البطولة الفردية - مثلا - وفكرة المرأة أو الرجل العصاميان اللذان يبنيان نفسيهما بنفسيهما، وكذلك عن طريق دفع ومساعدة لتوليد ثقافة الاستهلاك وشهوة الاستهلاك. وترى الماركسية أن البرجوازية تلقى تدعيما من جانب الكتاب، والفنانين، والسياسيين، والمديرين..إلخ، أعضاء طبقة البرجوازية الصغيرة - الذين يعملون على أن تبقى السيطرة على الاقتصاد والمجتمع فى أيدى البرجوازية. وترى الماركسية أن الكتاب الذين ينتجون نصوصا تدعم قيم البطولة البرجوازية قد لا يفعلون هذا عن وعى، فهم فى مجتمع برجوازى تشربوا فيه - بلا وعى - قيم البرجوازية، ومن ثم فمن المتوقع أن بطلات وأبطال رواياتهم تعكس هذه القيم.

وهناك نصوص معارضة أيضا، هى تلك الأعمال التى تهاجم الرأسمالية والمجتمع البرجوازى، ولكن هذه الأعمال أيضا تفيد البرجوازية كما يلى:

أ - لأنها ليست ذات تأثير فعال، ب - لأنها تساعد على تأييد الوهم القائل بأن المجتمعات البرجوازية هى مجتمعات الحرية والانفتاح للتحدى والتنافس. فأبطال وبطلات البرجوازية فى النصوص المعارضة فى تضاد مع بطلات وأبطال الماركسية، والتى تبين كيف يتم استغلال البشر، وكيف تتلقى الجماهير وعيا زائفا عن دولتهم وإمكانياتهم بواسطة الأيديولوجية البرجوازية. وتفضح شخوص أبطال وبطلات الماركسية الأيديولوجية الرأسمالية، وتحض على الثورة لإسقاط النظام الطبقى وتساعد على بناء اللاطبقية - أى - شيوعية المجتمع، الذى يعطى فيه كل فرد بقدر طاقته، ويأخذ قدر حاجته.

ومن الواضح فقد انتصرت الرأسمالية فى المعركة التى كانت بين الرأسمالية والشيوعية، وتحاول معظم المجتمعات الشيوعية أن تقيم اقتصادات مؤسسة على السوق الحرة عوضا عن الاقتصاد القابض، ومع ذلك فإن هذه المجتمعات الجديدة قد لا تنتهى إلى التماثل مع الولايات المتحدة (أى أن تتساوى بالبرجوازية) ومع المجتمعات الأوروبية الغربية.

لقد كان من المعتاد أن يستخدم البعض مصطلح البرجوازية بوصفه نوعا من الإهانة الشخصية، فهو يشير إلى أن الشخص المصنف ضمن هذه الطبقة إنما يتساوق مع أنماط الطبقة الوسطى من حيث السلوك، والقيم، والذوق. والصورة عن هذا الشخص هو أنه مكتف بذاته ومادى بينما يعوزه الحس الجمالى الرهيف (فهو ثرى مادى ولكن بدون أسلوب أو لباقة، بل ربما يكون سوقيا شرسا). وينظر إلى الشخص البرجوازى النمطى بوصفه شخصا يتكئ على مستودع ثمين يوجه خطاه ويحدد ذوقه. فالفكرة هى أن أفراد الطبقة العاملة الذين يصبحون - بطريقة ما - موسرين يحتاجون إلى أن يتأهلوا مجتمعيا، ويجب كذلك أن يتعلموا الأساليب الصحيحة للتصرف السليم، والملبس، وتأثيث بيوتهم إن هم أرادوا أن يحتلوا موقعا بوصفهم أعضاء فى الطبقة النخبة.

الطبقة Class

إن المفهوم الاجتماعى الاقتصادى للطبقة هو أحد المفاهيم الأساسية التى يستخدمها الماركسيون وأيضا المهتمون بعلم الاجتماع وعلماء الاجتماع الآخرون. أما من الناحية التقنية، فإن الطبقة هى أن جماعة لها سمة واحدة على الأقل مشتركة. كما أن المصطلح يستخدم - على نحو شائع - فى النقد الثقافى، فالطبقة تشير إلى المقولات المعتمدة على المصادر الاقتصادية للمجموعات المختلفة من الناس فى مجتمع بعينه، وإلى التنظيمات الثقافية والاجتماعية التى تنبثق من هذا التقسيم. أى أن لتقسيمات الطبقة الاقتصادية نتائج ثقافية؛ فأعضاء طبقات بعينها تميل إلى أن يكون لها مستويات تعليمية ومناصب، وأساليب حياة، وقيم، وحساسية جمالية

متشابهة...إلخ، ويختلفون من هذه الجوانب عن أعضاء من شرائح اجتماعية اقتصادية أخرى.

يستخدم عديد من علماء الاجتماع نظاما طبقيا، قدمه ليود وارنر **W. Lloyd Warner**، ليود وارنر من سنين عدة حيث يقسم مجتمع الولايات المتحدة إلى ست طبقات اجتماعية اقتصادية وهى: الطبقة الأرستقراطية العليا **Upper-Upper**، والأرستقراطية الأدنى **lower-upper**، والوسطى العليا **upper- middle**، والوسطى الأدنى **lower-middle**، والأدنى العليا **upper-lower**، والأدنى السفلى **lower-lower**. إن كل شريحة من هذه الطبقات تختلف كثيرا عن الأخريات فى مختلف الوجوه بدءاً من واجباتهم المفضلة وصولا إلى الأسلوب المتبع فى تدريب أطفالهم على مقاربة دورات المياه، ومن الكيفية التى يؤثثون بها المنازل إلى أنواع التعليم الذى يفضلونه لأبنائهم وفى الوقت نفسه قدم **Warner** (١٩٥٣) تقديرا لنسب سكان الولايات المتحدة. لكل طبقة اجتماعية اقتصادية كالتالى:

الطبقة الأرستقراطية العليا	١,٤٪
الطبقة الأرستقراطية الأدنى	١,٦٪
الطبقة الوسطى العليا	١٠,٪
الطبقة الوسطى الأدنى	٢٨,٪
الطبقة الأدنى العليا	٣٣,٪
الطبقة الأدنى السفلى	٢٥,٪

وهذه البيانات مؤرخة، وإن كان التوزيع لم يتغير بشكل ملموس. فالرقم الوارد فى رأس القائمة والممثل ١٪ من سكان الولايات المتحدة، أصبح اليوم يهيمن على ما يقرب من ٤٠٪ من الثروة (**Nason** ١٩٩٢). إن عدم المساواة فى توزيع الثروة (وكذلك القوة السياسية) هى أحد أهم الاهتمامات الكبرى للماركسية ولنقاد آخرين لمجتمع الولايات المتحدة.

إن ثمة شيئا فى طبيعة مجتمع الولايات المتحدة، وربما كان هذا من أعراف الماضى، إن مصطلح الطبقة ليس له أساس فى واقع المجتمع الأمريكى، بمعنى أنه إذا ما أراد شخص ما أن يعمل بجد وبقدر كاف، فهو أو هى سيكون بمقدوره أن ينجح(*). ونجد هذه الفكرة فى عديد من أعمال الخيال، مثل روايات هورتيو آلجير **Horatio Alger**، التى فيها يتحلى الأبطال «بالحظ، والإقدام، والفضيلة»، فالنجاح فى نهاية الأمر يكلل أعمالهم، هذا جزء من المفهوم المعروف بوصفه الحلم الأمريكى. ولقد كان له تأثير فعال على المجتمع الأمريكى والسياسة الأمريكية. (ولقد كان هذا المعنى موضع سخرية مريرة على يد هجائية **Nathanael west's satire**، بعنوان مليون فاتر – على سبيل المثال **A Cool Million**). لأن النجاح محدد علـــــى نحو جوهرى وفق البناء الشخصى والنفسى، والقدرة على المبادرة الفردية، أما هؤلاء الذين لا ينجحون يجب ألا يلوموا غير أنفسهم (فالنجاح يتحدد بوصفه عنصرا بارزا فى بنية الطبقة)، ووفقا لهذه الوجهة من النظر فإن المؤسسات التى تبحث عن رفاهية الناس لا حاجة إليها، لأن الفرصة متاحة للجميع (وفى الواقع، إن محاولات تخفيف العناء على الفقراء إنما هى محاولات معوقة للإنتاج). ولهذا فإن من يصيبه الفشل إنما يفتقر – بالضرورة – إلى قوة الإرادة المحفزة والعزيمة. على أنه ينبغى أن نشير إلى أن الفشل هو أمر عارض فحسب؛ لأن إرادة النجاح ينبغى حتما أن تؤدى إلى نجاح، حتى إذا كان هنالك تجارب أخرى فاشلة على الطريق.

ويبدو أن الحلم الأمريكى فقد شيئا ما من زهوته وعنفوانه فى التسعينيات، لأنه اتضح لأول مرة فى تاريخ أمريكا أن مستوى معيشة نسبة كبيرة من الشباب أدنى من ذويهم، ويبدو أن هذا الوضع المتدنى سوف يستمر، بالإضافة إلى أن عديدا من أفراد الطبقة الوسطى وجدوا أنفسهم ينزلقون إلى الطبقة الأدنى. وكذلك أيضا أن عددا

(*) وبهذا يشير المؤلف إلى السمة الأساسية التى تتميز بها الحياة الاجتماعية والثقافية للمجتمع الأمريكى، حيث لا تتحدد مكانة الفرد بما ورثه من أسلافه من ثروة أو مكانة اجتماعية، إنما ما يعلو بالفرد إلى طبقة ما أو ما يهبط به إلى طبقة أدنى هو ما أنتجه أى ما فكر فيه، ثم سلكه فى الواقع كخطة «عمل». Plan of action (المترجمة).

كبيرا من المهاجرين الجدد الذين لم يتربوا على الحلم الأمريكى، قد أتوا من ثقافات لا تشجع الإيمان بالفردية الأمريكية التقليدية (المصطلح الذى صكه ألكسيس توكفيل **Alexis de Tocqueville**، عام ١٩٥٦، ليصف القيمة الأمريكية الأساسية).

ولقد قدم چون فيسك **John Fiske**، چون هرتلى **John Hartley** جون هرتلى (١٩٧٨) تمييزا مهما بين الطبقة فى ذاتها والطبقة لذاتها:

- فالطبقة فى ذاتها **in itself** تشتمل على الوجود الموضوعى للطبقات، الذى أنتجته بنية اجتماعية والذى يشتق أساسا مما حدده ماركس - على نحو متنوع - للظروف الاقتصادية والاجتماعية والمادية للوجود. فهذه الطبقات متمايزة بعضها عن البعض الآخر من خلال التفاوت والتباين فى القوة والثروة والأمن، والفرص، والوضع... ولكن استجابة الناس لموقفهم الطبقى الموضوعى يبرز فكرة ثانوية وهى الطبقة لذاتها **For itself**. وهى عبارة عن وعى يدور بين الناس (وأحيانا يكون مجرد إمكانية) عن الهوية المشتركة المنبثقة عن خبرتهم المشتركة. ص ١٠١، ص١٠٢).

وأكد كل من **Fiske**، **Hartley** على أهمية هذا التمييز، لأن التليفزيون يتجنب الاهتمام بالتقسيمات بين الطبقات فى ذاتها ويميل إلى التركيز على الطبقات لذاتها، ولهذا فإنه يقلل من قدر أهمية الطبقة فى ذاتها(*).

(*) يبدو أن كل من Fiske و Hartely قد استعارا هذين المصطلحين فى الطبقة مما صكه الفيلسوف الفرنسى الوجودى چان بول سارتر فى كتابه «الوجود والعدم» عن الوجود فى ذاته Being in itself، ويقصد به العالم الكثيف المصمت الساكن القائم خارج الوعى، والوجود لذاته Being in itself أو هو عالم الوعى والحرية والاختيار الذى يشتغل على العالم الخارجى، أو الواقعى المعيش، وبذلك يتضح الدافع الكامن وراء التركيز الذى يباشره التليفزيون على الطبقات لذاتها For themselves حتى يحرض فيهم جرأة ممارسة الحرية الفردية فى تشكيل الواقع وتغييره، وهو ما يمثل جوهر الإيمان بالفردية كما حدده القاضى الفرنسى أليكس دى توكيفل فى كتابه «الديمقراطية فى أمريكا» الذى كتبه عقب رحلته إلى أمريكا فى القرن التاسع عشر.

الاغتراب Alienation

يرى عديد من الماركسيين أن الاغتراب هو مفهوم رئيسى فى الماركسية، وهو أحد المفاهيم التى تعكس الجوانب الأخلاقية والإنسانية للماركسية، فى مقابل التشخيص التبسيطى الفج لهذه الفلسفة بوصفها معتمدة على العنف والثورة، وفى مقدورنا أن نرى أن كلمة غريب **alien** هى جذر المصطلح. والغريب هو شخص لا يرتبط بأى روابط (ديون، خطوط، علاقات أو وصلات) بالآخرين. ويعتقد ماركس أن الرأسمالية تولد الاغتراب فى كل قطاعات المجتمع، حتى الثروة ليست فى مأمن منه. فالأغنياء، وهم أصحاب القوة الحاكمة، الذين يمتلكون أدوات الإنتاج، ناءون بأنفسهم بالضرورة عن الناس الفقراء فى المجتمع البروليتارى، المستغلون على نحو فظيع وهم – فى نفس الوقت – مصدر الثروة للطبقات الحاكمة. لكن الفقراء هم أيضا ضحايا للاغتراب، فهم يغتربون عن عملهم، وتجربتهم وعن أنفسهم التى هى فحسب مجرد سلع، كما يعانون على نحو شديد الوطأة نفسيا وجسديا.

ويرى ماركس أن العمال فى المجتمعات البرجوازية لا يستمتعون بعملهم، فهم يعملون فحسب كوسائل لإشباع حاجات الآخرين. فالعمال لا يعملون من أجل أنفسهم، ولكن من أجل آخرين وينسب العمل إلى آخرين:

> إن اغتراب العامل فى إنتاجه لا يعنى فحسب أن عمله أصبح موضوعا ما، اتخذ شكل وجوده الخاص، ولكن أيضا لأنه وجد كموضوع خارجه، على نحو مستقل عنه وغريب، إنه يقف فى مواجهته كقوة مستقلة. فالحياة التى وهبها لمنتجه جعلته يقف بذاته على نحو مضاد له وبوصفه قوة معادية وغريبة عنه. (**Marx** ص١٧٩ – ٤٧٠).

إن هذا المعنى للوجود كسلعة لا يحس به فحسب من جانب العمال اليدوين الفقراء فى الولايات المتحدة المعاصرة. ومجتمعات رأسمالية أخرى، ولكن أيضا فى الأنماط الإدارية «البرجوازية الصغيرة **pretty bourgeois**»، الذين ليسوا فى طبقة البروليتاريا نفسها، ولكنهم يجدون أنفسهم مستغلين ومهمشين فى حين أن المشرفين عليهم (وهم أيضا أدوات للطبقة الحاكمة) لديهم شعور بأن هذا الأمر ضرورى. حتى

الرياضيين المحترفين فى الولايات المتحدة، فإن عديدا منهم هم كبار أصحاب الملايين، وأحيانا يخبرون بأنفسهم بوصفهم سلعاً للبيع. وقد يستغنى عنهم أو يتاجر بهم عندما يُعتقد أن فائدتهم لفرقهم قد انتهت (وإن كانوا فى الوقت الحاضر، وبسبب تغييرات القانون والقرارات القانونية المتنوعة، فإنهم يجدون السبل للتعامل مع هذه الأمور بدرجة ما).

ولذا فإنه فى المجتمعات الاشتراكية، على نحو ما تذهب إليه النظرية، إن العمال (وكل فرد آخر فى المجتمع) يمتلك وسائل الإنتاج، فلا يمكن للاغتراب أن يوجد، فهؤلاء الذين يديرون المصانع، يفعلون ذلك - على نحو عمدى - باسم ولمصلحة العمال والشعب بأسره. وقد كان من المستحيل - على نحو ساخر - أن يعمل الناس عملا شاقا فى المجتمعات التى تتبع المبدأ الماركسى (أى المجتمعات الشيوعية). إن النظام الماركسى قد تولد عنه انحراف لا يمكن تصديقه، كما وجدت فروق طبقية فى المجتمعات الشيوعية كثيرة، بل قد تكون أكثر منها، فى بعض الحالات، فى المجتمعات الرأسمالية . كما يذكر القول الشائع فى المجتمعات الشيوعية: «نحن نتظاهر بالعمل، وهم يتظاهرون بأنهم يدفعون لنا».

ولقد أكد بعض المنظرين أن الاغتراب مفهوم غامض جدا، إذ يروا أن الدليل على ذلك أن الاغتراب وجد فى القرى الصغيرة، وفى المدن الكبيرة، وفى الحضارات القديمة أيضا كما فى المجتمعات الحديثة، وأن الاغتراب ليس مشكلة تولدت بسبب الرأسمالية أو الاقتصاد الماركسى أو التنظيمات الاجتماعية ولكن هو مشكلة دائمة تواجه كل الناس تقريبا.

ومع أفول الشيوعية **Communism**، فى أوربا الشرقية والاتحاد السوفيتى، يؤكد بعض النقاد الماركسيين الآن، أن تلك المجتمعات المنهارة لم تكن مطلقا ماركسية، بل الأحرى، قاموا بإساءة استخدام أشكال الاشتراكية الدولية **Statist Socialism**. ويرى هؤلاء النقاد أن الماركسية تظل وثيقة الصلة بذاتها ولها فائدة من حيث كونها أداة لنقد المجتمعات حيث عدم المساواة الاقتصادية والأشياء التى تنبثق منها مثل - العرق **racism**، الجنس **sexism**، والاستغلال **exploitation**، وغيرها من

الظواهر التى يتولد عنها الاغتراب فى الناس. ولقد أكد نقاد الماركسية أن الاغتراب الذى اكتشفه ماركس فى المجتمعات البرجوازية كان له تأثير على نفوس العمال وكل فرد آخر من الذين تمرسوا على شهوة السلع بوصفها وسائل لتسكين وتهدئة مشاعر الخواء والاغتراب.

الفتشية السلعية Commodity Fetishism

اعتقد ماركس أنه كنتيجة للاغتراب الذى يتولد عن المجتمعات الرأسمالية، يصبح العمال مبتعدين لا عن ذواتهم فحسب، بل أيضا عن منتجات عملهم. هذا الابتعاد والتسليع هو أمر غامض، ولا يدرك إلا جزئيا من خلال الحواس. وكما كتب ماركس فى كتابه رأس المال يقول:

> إن هناك صلة مادية بين الأشياء الطبيعية. ولكن الأمر مختلف فى حال السلع. فهناك وجود الأشياء من حيث كونها سلعا، وهناك «العلاقة - القيمة» بين منتجات العمل التى تدمغها كسلع، وليس لهم أى علاقة - مطلقا - مع خصائصها المادية، ولا مع العلاقات المادية المنبثقة من ذلك. هناك ثمة علاقة اجتماعية محددة بين البشر، التى تفرض من منظورهم شكلا خياليا **Fantastic Form**، لعلاقة بين الأشياء (**Marx**، ص٢١٧، ١٩٧٢).

> إن العلاقات الاجتماعية بين الناس تتحول على نحو سحرى إلى موضوعات. ويرى ماركس أنه كى تفسر هذه الظاهرة، فإنه من الأفضل أن نبحث لها عما يماثلها فى إطار الدين، ذاك «العالم ضبابى الطابع **a mist- enveloped**»، ويضيف ماركس قائلا: فى عالم على هذه الشاكلة فإن منتجات العقل الإنسانى تظهر بوصفها كائنات مستقلة تنبض بالحياة، وتقيم علاقات وإحداها مع الأخرى وأيضا مع الجنس البشرى برمته. ولذا فإن هذا المنتج قائم فى عالم السلع جنبًا إلى جنب مع صنائع الأيدى العاملة. وهذا ما أسميه بالفتشية التى تربط نفسها بناتج العمل. ولذا بمجرد أن يتم تسويقها كسلع، يصبح من المتعذر التفريق

بين مـا هـو من عطاء العـقل الإنسـانى وبين مـا هو من نتـاج سلعى (ص٢١٧).

إن لمصطلح الفتش Fetish – كما نستخدمه تقليديا- معنيان فهو يشمل الاعتقاد بأن شيئا ما له خاصية سحرية، كما يوصف بأنه نوع من الإبدال للرغبة الجنسية من شخص إلى شىء ما. ويستخدم ماركس المصطلح لنقد المجتمعات البرجوازية، وكذلك استخدم المصطلح من جانب النقاد الماركسيين – بطريقة حديثة – على يد ولفنجانج هوج wolfgang Haug. فلقد اهتم هوج Haug عام ١٩٨٧ بما أسماه «الجمالية السلعية Commodity aesthetics»، واستخدم الإستطيقا بطريقة كانت تتميز بالجدة التى اعتادها الباحثون، حيث تطبيق طريقة عمل الحواس والفهم الحسى. فالمنتجات – بالنسبة لـ Haug – «صممت كى تثير فى المتفرج رغبة الامتلاك والدافع إلى الشراء» (ص٨).

إن استخدام Haug للغة أمر جدير بالاهتمام؛ فهو يستخدم كلمات من مثل «يثير Stimulate، ورغبة desire، ويمتلك Posses، ودافع impulse، كل منها له دلالات جنسية. وبالفعل، فإن أحد تأكيداته الرئيسية هى أن الحسية الإنسانية تحولت وتشكلت من أجل خدمة بيع المنتجات الاستهلاكية. فبمقدورنا أن نقول – على سبيل المثال – إن الشهوة الجنسية لدى شخص بعينه تجاه آخر، تستبدل – بالضرورة – لتتحولق حول سلعة بعينها فى المجتمعات البرجوازية (وبهذا ننتقل من الشهوة الجنسية إلى الشهوة الاستهلاكية) كى تروج للمنتجات ونبقى على العملية الاقتصادية عند أقصى فعالياتها.

وربما استخدمت الشهوة الاستهلاكية – بالفعل – لخدمة الشهوة الجنسية – فالناس يرغبون فى أن يصبحوا على أكبر قدر من الجاذبية تماثل جاذبية الأشياء محط حبهم – ولكن ما هو حاسم هو أن الشهوة الاستهلاكية يمكن تنشيطها والسيطرة عليها. وفى الحالتين فإن الجماليات والحس الإنسانى يستغلان أسوأ استغلال، إن هذا ينطوى على بعدين: فمن ناحية تعطى الأشياء قيم جمالية، ومن

ناحية أخرى ينقلب الاستهلاك إلى خبرة مشبعة من ناحية إستطيقية وأسلوبية. بل إن Haug يذهب إلى القول بأن ثمة محاولة حالية لتغيير بؤرة التركيز من السلع فى ذاتها إلى فعل الاستهلاك ويتم ذلك من خلال الارتباط الشرطى وإعادة تشكيل غرائز وسلوك عامة الناس - ولا سيما - الشباب الذين هم أكثر استهواء لهذه العملية.

ثقافة الاستهلاك Consumer Culture

إن المجتمعات الرأسمالية (أو البرجوازية) وفقا لما يقوله نقاد النقد الثقافى الماركسى قادرة على إنتاج وفرة من السلع المادية، ولكنها أيضا - على نحو حتمى - تولد الاغتراب. ولهذا فإن عدداً كبيراً من الناس لديهم كل أنواع الممتلكات المادية ولكنهم غير سعداء. فالناس يمتلكون السلع وهم فى نفس الوقت يخبرون ذواتهم كسلع أيضا، لأن عملهم غريب وبعيد عن طبيعتهم العميقة وهم يعملون فقط من أجل الحصول على المال ليكون فى مقدورهم العيش، وليس من منطلق شعورهم بأنهم هم يعملون من أجل التعبير عن ذواتهم. وكما حددها ماركس (١٩٦٤) قائلا: «إن اغتراب العامل عن عمله لا يعنى أن عمله أصبح موضوعا فحسب، اتخذ شكلا خاصا به، بل يعنى أنه أصبح خارجا عنه، مستقلا وغريبا عنه، ويقف أمامه كقوة مناوئة، (ص١٦٩، ١٧٠). ويضيف ماركس أن عملنا خارج عنا، ولا يحقق ذواتنا، ونحن إنما نؤديه لمجرد إشباع حاجات أخرى، لا احتياجاتنا الذاتية، ومن ثم فهو عمل قهرى.

فنحن نعمل لأن لدينا ما يمكن أن نسميه حاجات فعلية (الطعام، الملبس، المأوى)، وبسبب أننا نتوق للعمل من أجل إشباع رغبات تلح علينا على نحو مستمر، وهى ما يمكن أن نطلق عليه، الحاجات غير الحقيقية. هذا الإغواء وهو المحفز لهذه الرغبة، هو من فعل صناعة الإعلان، ولقد ناقش ماركس (١٩٦٣) هذا الموضوع فى فقرة مشهورة حيث يقول:

> «إن كل فرد يفكر فى خلق احتياج جديد فى فرد آخر من أجل إجباره على أن يقدم على تضحية، ويدفعه إلى موقف اعتمادى جديد، ويغريه أن يمارس نوعا جديدا من المتعة وبذلك يجره إلى الخراب

الاقتصادى. إن كل فرد يسعى إلى أن يقيم على رءوس الآخرين سلطانا من الاغتراب كى يحقق من خلاله إشباعا لذاته الأنانية (ص٥٠).

إن ثقافة الاستهلاك وشهوة الاستهلاك تنطوى على أن الاغتراب هو «همُّ» أولئك الذين يهيمنون على القوة الاقتصادية، إيمانا منهم بأن المعاناة الروحية والإحساس بالغربة عن الذات هى التى تدفع بالناس إلى نهم الشراء للسلع والخدمات على نحو لا حدود له، اعتقادا منهم أن ذلك يخفف من عناء الاغتراب الذى يكابدونه.

إن المؤسسة الإعلانية هى مركز الاهتمام فى الثقافات الاستهلاكية البرجوازية، لأن الإعلان يجعل الناس على وعى بتنوع المنتجات التى يجب أن يمتلكها الفرد، ويهب المنتجات والخدمات دلالة رمزية. إن الإعلان هو الذى يروج لما هو جديد فى عالم الأزياء (شكل السلوك الجمعى)، ويستأنس ذوق الناس إلى حس بعينه من الطرز، ويقدم لهم المعلومات عن ماهية البضائع والسلع التى يجب أن تستهلك لتحقيق صورة بعينها. فهنالك الآن عديد من القنوات الشبكية التليفزيونية مخصصة للتسوق، وإن كان الأكثر أهمية هو أن ثمة أنواعًا جديدة من التليفزيون تتطور منذ نشأة الإعلانات التجارية.

لقد أكد بعض منظرى ثقافة الاستهلاك مثل هنرى ليفى بيفر **Henri Lefebvre** عام (١٩٨٤)، على أن الإعلان قوة فعالة جدا حيث يمارس ضربا من ضروب القهر على عقول الناس مستخدما إياه - بدرجة أكثر أو أقل لدفع الناس إلى أن تسلك سلوكا معينا، وبذلك فإن الإعلان أكثر من مجرد وسيلة لتسويق المنتجات؛ إنه وسيلة للسيطرة الاجتماعية. ويرى ولفنجانج هوج **Wolfgang Haug** (١٩٨٧) أن أصحاب الإعلانات تعلموا كيف يستغلون الرغبة الجنسية لدى البشر، وذلك من خلال إدخال تصميمات معينة ذات دلالات جنسية سواء فى موضوع الإعلان أو الإعلان نفسه، وذلك للحفاظ على فاعلية ثقافة الاستهلاك، فقد أكد **Haug** على أن أصحاب الإعلان قد أضفوا على السلع والمنتجات بعدا إستطيقيا بحيث إن هذه المنتجات نفسها تثير - الآن - الرغبة بالإضافة إلى الرسائل المتضمنة والتى نحصل عليها من وكالات

الإعلان. وأكد كذلك هانز ماجنوس إيزبنيزج **Hans Magnus Enzenberger** (١٩٧٤) على أن الهدف الحقيقى للإعلان هو ليس مجرد الترويج لسلع بعينها (وهذا هو الهدف المباشر)، وإنما هو أيضا لتسويق نظام سياسى بعينه يضمن لثقافة الاستهلاك البقاء على الساحة (وهو الهدف بعيد المدى).

ووفقا لما يراه أرسطو إن حاجة الإنسان للسلع تساعدهم على تأسيس الإحساس بالهوية. ولقد أظهرت -الأحداث التى مرت على شرق أوربا - حيث حرم الناس من المنتجات المادية، أن الناس تريد أن تمتلك «الأشياء النافعة فى حياتهم». وفى حقيقة الأمر أن منظرى ثقافة الاستهلاك لا يهاجمون فكرة امتلاك الناس لحوائجهم المادية، وإنما ينصب هجومهم - بالأحرى - على المغالاة المزعومة فى إقبال الناس فى المجتمعات الرأسمالية على السلع الاستهلاكية، وكذلك على نوبات السعار من أجل الحصول على هذه البضائع التى توجد فى ثقافات الاستهلاك، إذ إن التركيز على ملاحقة الرفاهية والوفرة والتبذير الشخصى، يولد التملك والأنانية، والإحجام عن المشاركة فى التكامل الاجتماعى أو إنفاق المال للصالح العام.

فالرأسمالية من منظور ثقافة الاستهلاك ليست - ببساطة - نظاما اقتصاديا، إنما هى نوع من الثقافة يسخّر فيها كل شىء للترويج للاستهلاك، حيث تصبح طاقاتنا، وأذواقنا، وأوقاتنا خاضعة لأن تبدى دائما بأننا نتحلى بالذوق (بأن نعرف ما نتسوقه وما نأكله، وإلى أين نسافر)، وأن تكون لدينا القوة (أى المال ليكون فى مقدورنا أن نحصل على كل ما نشتهيه من هذه الأشياء). ثمة - إذن - ثقافة رأسمالية حددت خصائصها وسماتها صناعة الإعلان المتطورة إلى حد كبير، كإنتاج عديد من السلع والخدمات فى المجال الشخصى، وبشكل عام، التباعد المتنامى للناس عن شرائحهم الاقتصادية الاجتماعية، أما بالنسبة لهؤلاء المتربعين على قمة السلم الاقتصادى فهم يكدسون الأموال الطائلة على حساب أولئك الذين يقبعون أسفل السلم الاقتصادى.

لقد أصبحت ثقافتنا مشوهة وغير متوازنة، وأصبحنا نحن «بغير» وعى ضحايا لهذه الثقافة، وتدار - باستمرار - عجلة حياتنا - إن جاز التعبير - لتظهر أنه فى

مقدورنا أن نحصل على السيارة الملائمة، والزواج المربح..إلخ، ومن سخريات الأمور، أن ما يتم استهلاكه فى نهاية المطاف فى المجتمعات البرجوازية إنما هو المستهلك نفسه، وحيث إن بنية المجتمع تنهار، بسبب الأنانية وإهمال الصالح العام، فإنه حتى حياة الوفرة تلك تصبح جد جدباء.

ويؤكد النقاد الماركسيون أن الإعلان مؤسسة مركزية مسئولة عن تعليم الناس ما السلع وما الخدمات المتاحة فى مجتمعهم، ومسئولة كذلك عن خلق رغبة محددة لشراء هذه المنتجات والخدمات. وفى الولايات المتحدة، حيث تصل درجة تطور الإعلان أقصاها، فتنفق بلايين الدولارات كل عام فى مجال الإعلان (فى كل أشكاله، الراديو، إعلانات التليفزيون، الإعلانات المطبوعة، ولوحات الإعلانات)، ويتنافس هذا الشكل من التربية الإعلانية، مع نظام التربية المتاحة فى مؤسسات التعليم فى المجتمع وفى كثير من الحالات تتغلب التربية الإعلانية على التربية المؤسساتية على نحو ساحق.

إن الإعلان صناعة تستخدم مواهب الكتاب والفنانين والباحثين، والممثلين والممثلات، والمصورين، ومصورى السينما والمخرجين، وعديد من الناس الذين يشتركون فى إبداع وإنتاج المطبوعات، وإعلانات الراديو والتليفزيون. ويؤكد النقاد الماركسيون على أن الإعلان أصبح صناعة حاسمة فى المجتمعات الرأسمالية. كذلك أوكل للإعلان مهمة تحفيز الإنتاجية لدى العمال (الآن بعد أن انحط كادر العمل الأخلاقى)، ولذا فإنهم سوف يحصلون على المال الذى يحتاجونه لشراء السلع فى هذه الثقافة الاستهلاكية، وعلى نحو ضمنى سوف يتبين لهم أن النظام السياسى السائد الذى أقام ثقافة الاستهلاك هو النظام السياسى الأمثل.

ويرى النقاد الماركسيون أن الإعلان يعزز من التملك والأنانية، ويصرف الناس عن الاهتمام بقضايا المجتمع، ويدعم محاولات الهروب من المسئوليات الاجتماعية. إنه يمنح الناس وهما عن أنفسهم وعن طبيعة اللاطبقية كما تظهر فى الولايات المتحدة، كما يرى هؤلاء النقاد أن المجتمع أيضا غير أخلاقى لأن أصحاب الإعلان يستخدمون تقنيات - أيًا ما كانت هى - (أخلاقية أو غير أخلاقية)، ليكون فى مقدورهم التأثير فى الناس لشراء المنتجات والخدمات. ولهذا يحطون من قدر المرأة ويصورنها

ويستخدمونها بوصفها موضوعًا للجنس، ويجعلون الناس يشعرون بالقلق حول عجزهم عن الحصول على منتجات معينة. وحيث إن الهدف المبتغى للنصوص الإعلانية هو تسويق المنتجات والخدمات، فإن رسالتهم الخفية هى تسريب أفكار للناس عن كيفية التواصل مع المرأة، وعن بعض القيم ذات الدلالة وما شاكلها..إلخ، وهى جميعا أفكار غالبا ما تغلف وهى دائما مجلبة للهلاك.

ويؤكد المدافعون عن الإعلان أنه عن طريق إنتاج مبيعات أكثر، فإن الإعلان سيغطى نفقاته تقريبا؛ فزيادة حجم المبيعات تؤدى إلى انخفاض السعر. وهم يرون كذلك أن الإعلان مجانيا فى الولايات المتحدة (بخلاف بعض البلاد، حيث يدفع أجر أو ضرائب لإنتاج برامج التليفزيون) وهذا يفسر انخفاض تكلفة عديد من وسائل الإعلام الجماهيرية الأخرى نسبيا من قبيل المجلات والصحف، ويؤكد أيضا المؤيدون أن الإعلان مسئول – جزئيا – عن تشكيل مجتمع دينامى، حيث يكون العاملون فى أعلى درجة تحفز، ومستوى معيشة مرتفع نسبيا.

ويميل نقاد الإعلان إلى التركيز على التأثير الاجتماعى عموما، وعلى الطريقة التى تطبع بها الإعلانات بشكل معين أو الراديو أو إعلانات التليفزيون والتى تولد معنى ما وتحقق أغراضها. ولقد استخدم نقاد الإعلان – فى اهتمامهم اللاحق – تقنيات نقدية مثل السيميوطيقا، ونظرية التحليل النفسى، والنظرية الاجتماعية، والنظرية الماركسية لتحليل النصوص وثيقة الصلة بالإعلان.

ولقد استخدم مارشال ماكلهون **Marshall Mcluhan** (١٩٥١) تحليلا ميدانيا للإعلان (المسلسلات الهزلية) فى كتابه بعنوان: العروس الميكنة **The mchanical Bride**، حيث استخدم عددا من الإعلانات لمخاطبة بعض الجوانب المهمة للنفس الأمريكية ومجتمع الولايات المتحدة. لقد أوضح طريقة طبع إعلانات متنوعة تتساوق مع القيم الأمريكية الأساسية، والاتجاهات ومنظومة العقائد (بعض منها لم نكن واعين به). ولكن كيف تقوم الإعلانات وأشكال التواصل الأخرى لهذا العمل؟ يقدم **René Girard** رينيه جيرارد عام (١٩٩١) نظرية رغبة المحاكاة كوجهة نظر مثيرة ومهمة. لأننا نرغب فيما يرغب فيه الآخرون. فالإعلانات تبين لنا أن الناس الذين نعجب بهم (الناس

الوجـهـاء، والمشاهيـر، والأبطال، والنسـاء الفاتنات، ونجـوم الشاشـة)، ونرغب فى محاكاتهم فنسعى لاقتناء مثل ما يقتنون من منتجات وخدمات؛ فنحن نقوم بشراء هذه المنتجات والخدمات اعتقادا منا بأن هذه الأشياء هى التى تدخل السعادة على قلوب هؤلاء النجوم الذين نحبهم ومن ثم ننساق وراءهم.

الاستجواب Interpllation

الاستجواب(*) هو العملية التى بها توجد التمثيلات فى الثقافة (فى وسائل الإعلام مثل التليفزيون، والسينما، والمجلات، وفى أشكال الفن مثل الإعلانات والبرامج التجارية)، وهى - إن جاز التعبير - تحمل الأفراد على قبول الأيديولوجية المحمولة بواسطة صنع التمثلات تلك. ويناقش كيچى سلڤرمان Kaja Silverman هذا المفهوم على النحو التالى:

> إن الفيلسوف الفرنسى الماركسى لويس آلتوسير Louis Althusser يعيننا على فهم أن ذلك الخطاب قد يتكون - أيضا - من وجود تبادل بين شخص وعوامل ثقافية ما. بمعنى أنه تبادل بين فرد وبناء نصى ينوب عن المعلومات الأيديولوجية. (ويستبعد Althusser القساوسة وأصحاب العلم بوصفهم أدوات ثقافية مهمة، إلا أن التوصيف الذى يقدمه يمكن أن ينسحب كذلك على برامج التليفزيون، والرواية، والسينما)، إن الأداة تتوجه بالخطاب إلى الشخص، وهى بصدد ذلك

(*) الاستجواب هو مصطلح استعاره الفيلسوف الفرنسى Althusser آلتوسير الذى ترك تأثيرا كبيرا فى النظرية الأدبية الماركسية وذلك بإنجازه الفكرى الذى يرتبط بالبنيوية وما بعد البنيوية، وقد استعار آلتوسير مصطلح الاستجواب مما يحدث فى البرلمان حين يتم مساءلة وزير ما، ويعنى به أن كل أيديولوچية «تسائل» أو تستدعى كل فرد لمساءلته ومحاسبته، والفرد قد يواجه من خلال العمل الأدبى مذهبا أيديولوچيا مختلفا يساعده على إدراك حقيقة ذاته.. انظر للمزيد «المصطلحات الأدبية الحديثة» للدكتور محمد عنانى ص ٤٥، ٤٦، وكذلك النظرية الأدبية المعاصرة لرمان سلدن ترجمة وتقديم د. جابر عصفور (ص ٧١، ٧٢).

تعمل على تحديد هويتها بوصفها «هوية الآخر» وإن كان ذلك ليس بالقدر الكبير. وفى كتابيه الأيديولوچية، وأجهزة الدولة الأيديولوچية، يشير Althusser إلى الخطاب بوصفه نداءً "hailling"، والنتيجة الناجحة بوصفها استجواباً "interpellation". وتتبدى عملية الاستجواب عندما يدرك الشخص الذى تتوجه إليه الأداة بالخطاب - يدرك ذاته/ ذاتها من خلال ذلك الخطاب ويتخذ الذاتى مقامه هناك. (ص٤٨- ٤٩).

ويفسر Althusser، ما يحدث بأنه معادل لنداء شخص ما، مستخدما لغة مثل «هاى» أنت يا Hey, you، إن الشخص المنادى عليه يتوقف، ويستدير ليدرك أنه أو أنها الشخص المقصود بالخطاب. إن عملية النداء هذه، تناظر عملية الصياح على الناس بأنظمة المعتقدات الأيديولوچية من جانب الأنظمة المسيطرة على التمثيلات الموجودة فى مجتمع ما، فهى إما تقوى وتجدد الناس مباشرة أو تحولهم إلى ذوات تتعلم أن تتوحد مع التمثيلات (وأيديولوچيتها) الفاعلة للنداء.

وتوحى نظرية الاستجواب بأننا نقبل الأيديولوچيات بالتوحد مع الشخصيات والمواقف التى توجد فى الفنون ووسائل الإعلام الجماهيرية، ونقحم أنفسنا، بقدر ما فعل وودى آلان Woody Allen فى عمله zeling، داخل نظام الأشياء. وبصرف النظر عما تقوم به الفنون، ووسائل الإعلام والتمثيلات الجمعية من أفعال أخرى، عموما، فإن لها فى النهاية وظيفة أيديولوچية.

الأيديولوچية Ideology

الأيديولوچية هى مجموعة من الأفكار الشاملة والمنظمة التى ترتبط بالحياة السياسية والاجتماعية وتفسرها. فالأيديولوچيات تفسر للناس لماذا تحدث الأشياء، ولفعل ذلك تميل لتبرير الوضع القائم. وكما حددها ألكسندر بوب Alexander pope بدقة، «إن كل ما هو قائم، فهو حق». ويعرف كلوس موللر Claus Mueller الأيديولوچية

عام (١٩٧٣) على النحو التالى:

«الأيديولوچيات هى.... أنظمة اعتقاد متكاملة تكفل تفسيرات للواقع السياسى، وتؤسس أهدافا جمعية لطبقة أو جماعة، أو للمجتمع ككل فى حالة الأيديولوچية المسيطرة، ولهذه الأنظمة عنصر تقييمى الذى فيه تربط الأيديولوچيات الأحكام السلبية أو الإيجابية وتصلها بأحوال المجتمع أو الأهداف السياسية (ص١٠١- ١٠٢).

إن أحد أهم جوانب هذه الأيديولوچيات غير مدرك فى الغالب، أو غير مفهوم تماما، من قبل هؤلاء الذين يعتنقونها، كما أن عناصرها الضمنية غير منظورة. ولقد تناول كارل مانهايم **Karl Mannheim** عام (١٩٣٦) هذا الجانب من التفكير الأيديولوچى قائلا:

«إن مفهوم الأيديولوچية» يعكس اكتشافا واحدا، ينبثق من الصراع السياسى، وأقصد بذلك؛ أن الجماعات الحاكمة تستطيع أن تصبح من خلال تفكيرها شديدة الارتباط المصلحى بموقف بحيث لا تعود - ببساطة - قادرة على إدراك حقائق بعينها قد تقوض معنى الهيمنة لديها.

إن ثمة فكرة ضمنية فى مصطلح الأيديولوچيا وهو الاستبصار فى مواقف معينة، أن اللاوعى الجمعى لجماعات معينة يعتم على الحالة الحقيقية للمجتمع سواء لنفسه أو للآخرين، وبذلك يثبت الحالة على ما هى عليه (ص٤٠).

إن ثمة - إذن - جانبًا وظيفيًا للأيديولوچية؛ فهى تخدم مصلحة الجماعات الحاكمة وتثبت وضع المجتمع. وتضلل تلك الجماعات التى لا تتحكم فى مواقفها، وإمكاناتها، واهتماماتها الحقيقية.

ولقد قام مانهايم **Mannheim** بعمل مقارنة بين الأيديولوچيين واليوتوبيين، هؤلاء الجماعات المضطهدة والذين لا يرون إلا الجوانب السلبية لمجتمع معين، وينصرف

اهتمامهم نحو التغيير الجذرى للمجتمع أو تقويضه. واليوتوبيون - مثلهم فى ذلك مثل الأيديولوچيين - لا يرون المجتمع فى حدود واقعية. فالأيديولوچيون يريدون الإبقاء على الوضع القائم وأما اليوتوبيون فإنهم يفكرون، فى التغييرات الكبرى التى يأملون تحقيقها للمجتمع.

إن نقاد وسائل الإعلام الماركسيين لديهم اهتمام كبير بوسائل الإعلام والثقافة، ولا سيما الجوانب الأيديولوچية والممارسات الثقافية والنصوص، ويحاولون تحديد الرسائل الأيديولوچية المتوارية فى هذه الممارسات والنصوص. كما لاحظ ذلك دونالد ليزر **Donald Lazere** (١٩٧٧) إذ يقول:

> «إن المنهج الماركسى - مطبقا على أى جانب من جوانب الثقافة - يسعى إلى تفسير الظاهر والمستتر أو ردود الفعل الترميزية لأشكال الانتاج المادى والقيم الأيديولوچية، والعلاقات الطبقية وبنيات القوى الاجتماعية مثل - العرق، والجنس، بالإضافة إلى الحالة السياسية الاقتصادية - أو حال وعى الجماهير فى موقف تاريخى أو اقتصادى اجتماعى... إن المنهج الماركسى حاليا، فى درجات اختلاطه بالبنيوية والعلاماتية، قدم أداة تحليلية قاطعة لدراسة الدلالة السياسية فى كل وجه من وجوه الثقافة المعاصرة، متضمنة ألوان التسلية الشعبية فى التليفزيون، والأفلام، والموسيقى، والكتب الجماهيرية المتداولة، والصحف، وصور ورسومات المجلات، والكوميديا، وأساليب الموضة، والسياحة، والرياضات والألعاب، وأيضا مؤسسات التبادل الثقافى مثل التعليم والدين ،والأسرة، وتربية الطفل، والعلاقات الاجتماعية والجنسية بين الرجال والنساء - كل أنماط العمل، واللعب، والعادات الأخرى للحياة الاجتماعية.... إن أكثر موضوعات النقد الثقافى الماركسى استمرارية ودواما هو كشف طريقة السيطرة على الإنتاج وأيديولوچيا الطبقة الحاكمة فى أى مجتمع مهيمن على كل جانب من جوانب الثقافة، أما فى الوقت الحالى فهو العمل على كشف أسلوب الإنتاج الرأسمالى

والأيديولوچيا المسيطرة على الثقافة الأمريكية، إلى جانب ذلك الذى يخص بقية بلاد العالم التى غزتها التجارة والثقافة الأمريكيتان (ص٧٥٥- ٧٥٦).

ويزعم الماركسيون أن هذه الأيديولوچية تنتج وعيا زائفا فى العامة - بمعنى أن الأشياء هى على النحو الذى يجب أن تكون عليه، وأن هذا النجاح هو دور إرادة القوة (الحلم الأمريكى)، أما أمور الطبقة الاجتماعية الاقتصادية فى الولايات المتحدة، والأمة التى ينعم أفرادها بالمساواة، فهى أمور خارج الاهتمام نسبيا.

إن الماركسيين الذين يفكرون على نحو أحادى وبكثير من الانفعال العاطفى فى الأيديولوچية (أو الأيديولوچية المزعومة) قانعين بأن وسائل الإعلام الجماهيرية والثقافة، هم من يسميهم مانهايم **mannhein** اليوتوبيين، فى هذا الصدد لا يكون تركيزهم إلا على النهج الذى به تعمل الطبقة الحاكمة على استدامة قوتها وذلك من خلال نشر رسائلها الأيديولوچية. وينزع النقاد الماركسيون إلى إهمال الجانب الجمالى والجوانب الأخرى للنصوص. ويبدو أن حماسة الشيوعيين فى الاتحاد السوڤيتى وفى أى مكان آخر كانت تشبه فى طبيعتها تلك التى كانت تحدو أعضاء محاكم التفتيش **inquisitors** فى العصور الوسطى؛ فكلاهما يرغب فى التضحية بعدد كبير من الناس من أجل اعتبارات يوتوبية (المجتمع اللاطبقى بالنسبة للشيوعيين، والمجتمع الذى يخلو من الملاحدة بالنسبة لأعضاء محاكم التفتيش).

ولقد قدم مانهايم **Mannheim** عام ١٩٣٦، رؤية على جانب من الأهمية عن الاعتقاد الأيديولوچى، وعن الاعتقاد بصفة عامة، وذلك الاعتقاد مرتبط بالدخول فى عضوية الجماعة حيث قال:

> «نحن نستنتج المعانى الخاصة بنا من وجهة نظر وظيفية خالصة، سواء كانت حقيقية أو زائفة، فهى تلعب دورا أساسيا أعنى به، أنها تضفى على وقائع الجماعة صبغة اجتماعية. فنحن لا ننتمى إلى جماعة فقط بسبب أننا ولدنا فيها، كما أننا لا ننتمى إليها لمجرد اعترافنا بانتمائنا إليها، ولا لأننا - أخيرا - نهبها طاعتنا وإخلاصنا فحسب،

وإنما أيضا - ومن حيث المبدأ - بسبب أننا نرى العالم وأشياء معينة فى العالم بالأسلوب الذى تحدده لنا (بمعنى، فى حدود معانى الجماعة التى ننتمى إليها). فى كل تصور، وفى كل معنى ذى وجود متعين، ثمة بلورة متضمنة لخبرات جماعة معينة (ص٢١، ٢٢).

وعلى ذلك فإن اهتمامنا بالأيديولوچية مرتبط بتوحدنا بجماعة من المفكرين والمنظرين يعتقدون أن الأفكار الأيديولوچية عظيمة الأهمية، وإن ذلك يكشف الجوانب الأيديولوچية للممارسات الثقافية والرسائل الأيديولوچية المتضمنة فى النصوص التى تذيعها وسائل الإعلام الجماهيرية والتى تكون وسيلة لتغيير النظام السياسى. إن هذه القضية عولجت لا فى بلاد بعينها فحسب، وإنما تتجاوز ضمنياتها حدود الولايات المتحدة وبلاد من العالم الأول، كما سوف نرى فى المناقشة التالية.

الإمبريالية الثقافية Cultural Imperialism

الإمبريالية الثقافية مصطلح يستخدمه عدد من المفكرين الماركسيين (وآخرون مثل مفكرى النقد) لوصف أثر انتشار وسائل الإعلام الغربية (وسائل الإعلام الأمريكية خاصة)، فى أرجاء العالم، ويؤكد النقاد أن وسائل الإعلام الجماهيرية للولايات المتحدة تنشر القيم البرجوازية، ويتشربها الناس ولا سيما شعوب العالم الثالث، بما تتضمنه من معتقدات الأيديولوچية الرأسمالية. وذلك - بدوره - يجعل من السهل استغلال تلك الشعوب وإيقاف مسيرة تلاحمها الطبقى وإعاقة وعيها عن الانتباه إلى ما يحدث بالفعل فى مجتمعاتها. إن فرضية الإمبريالية الثقافية، تعرف بوصفها نظرية استعمار الكوكاكولا (Coca- Colonization)، وهى قضية خلافية تماما.

فوفقا لهذه الفرضية، فإن مبدعى الأعمال الفنية الشعبية لا يعملون عن وعى لنشر القيم والمعتقدات الأمريكية، وهذه القيم والمعتقدات هى التى تدين لها معظم الناس فى الولايات المتحدة، ومن الطبيعى بالنسبة لهم أن تنساح هذه القيم والمعتقدات فى العروض والبرامج التليفزيونية والأفلام والكوميديا وأشكال أخرى من الثقافة

الشعبية – وقد كتب اثنان من النقاد الماركسيين من «شيلى» وهما Armand Mattelert آرماند ماتلرت و Ariel Dorfman إريال دورفمان، كتابا بعنوان كيف تقرأ دونالد دوك: الأيديولوچية الإمبريالية فى كوميديا ديزنى (١٩٩١) How to Read, Donald Duck: Imperialist Ideology in Disney comic، حيث يؤكدان من خلاله على أن كوميديات ديزنى لاند – فى نهاية الأمر – أدوات لأيديولوچية الولايات المتحدة وللهيمنة الثقافية.

أما الفكرة الأخرى المرتبطة بذلك، هى أن ثقافة الولايات المتحدة (وثقافات أخرى لها سطوة كتلك التى نجدها فى غرب أوربا) تغمر ثقافات العالم الثالث سهلة الانضواء، وتنشر المعتقدات والقيم الأمريكية والأوروبية، وفى بعض الحالات، تنشر أيضا الثقافة الشعبية: «مطاعم الوجبات السريعة، وأسطوانات Levi's rock and Roll .....إلخ. ويعتبر الأمريكيون هم الأشد إثما لأنهم يبيعون مثل هذا التنوع من الأفلام والبرامج التليفزيونية إلى دول العالم الثالث وشعوب أخرى التى ليس فى مقدورها إنتاج الأفلام والبرامج التليفزيونية الخاصة بها. ولذا، فنحن(*) – إذن – ننشر معتقدات أيديولوچيتنا على نحو مستتر، وفى نفس الوقت نقوض الثقافات الأخرى التى يزعم الأمريكيون أنها هشة، ويؤدى ذلك – فى نهاية المطاف – إلى ضرب من الميوعة blandness، وهيمنة مراكز التسويق التجارية الكونية «لتطويع وتشكيل» الحياة فى كل أرجاء الكوكب الأرضى.

إن فرضية الإمبريالية الثقافية تعتمد على فكرة أن وسائل الإعلام الجماهيرية قوة فعالة ولها تأثير كبير على الناس، وأن هؤلاء الناس فى العالم الثالث يفضون الرسائل (decode) المتضمنة فى الأعمال التى تذاع فى وسائل الإعلام ويتمثلونها ويسلكون تقريبا نفس الأساليب المشابهة للأمريكان. غير أن دعاة علم العلامات Semi-oticians، قد أكدوا على أن الناس تفض شفرات ورموز النصوص بأساليب وطرق مختلفة، تعتمد على خلفياتهم الثقافية، والمستويات الاجتماعية الاقتصادية لهم....إلخ، ويؤكد كذلك منظرو القارئ/ الاستجابة reader-responses، على أن كل فرد يضفى المعنى على النص بطريقته الخاصة، بالإضافة إلى ذلك يؤكد بعض منظرى نظرية

(*) نلاحظ أن المؤلف يتحدث دائما بوصفه أمريكيا يدافع عن ثقافته ومركزيتها. (المترجمة).

الاتصال أن وسائل الإعلام الجماهيرية ليست لها هذه القوة الفعالة كما نميل إلى الاعتقاد فى أنها كذلك. وبذلك فإن ثمة أسباباً للشك فى صحة فرضية الإمبريالية الثقافية وفى تنبؤات دعاتها الجوفاء.

وثمة جدل آخر يدور بين منظرى الماركسية لتفسير لِمَ يتم السيطرة على الناس بغير إدراك منهم لذلك. فهم يرون أن الناس يتم السيطرة عليهم والتحكم فيهم عند مستوى أعلى من التجريد عن المستوى الأيديولوچى، إنها هذه النظرية التى سنتحول لها الآن.

الهيمنة Hegemony

لقد صك أنطونيو جرامشى **Antonio Gramsci** (الفيلسوف الماركسى الإيطالى، مصطلح الهيمنة، ويشمل التعريف التقليدى للمصطلح مفهوم السيادة، والتحكم والسيطرة السياسية ولاسيما فيما يتعلق بالدول ذات السيادة. ولقد استخدم جرامشى المصطلح بمعنى مختلف، حيث يرى أن للهيمنة مضامين ثقافية نفسية. وما أراد جرامشى أن يوضحه هو كيف كانت الطبقات المسيطرة قادرة على إقناع هؤلاء الذين تستغلهم بأن موقفهم هو موقف طبيعى. وبالتالى هو موقف عالمى **(Universal)**، ومن ثم فلا يمكن تغيير ما هو قائم بالفعل. ووفقا لهذا التفسير، فإن المؤسسات الثقافية (التى تكون جزءا من البنية الفوقية) هى المؤسسات المهيمنة وليست البنية التحتية والعلاقات الاقتصادية، وهى التى تلعب كذلك الدور الأكبر فى إقناع الناس على قبول الوضع القائم كما هو. ولقد قدم رايموند وليامز **Raymond Williams** رايموند وليامز(١٩٧٧) تفسيرا للهيمنة على النحو التالى:

> «الهيمنة هى مفهوم يتضمن وأيضا يتجاوز مفهومين غالبين سابقين: الأول مفهوم عن الثقافة **Culture**» من حيث كونها عملية اجتماعية كلية فيها يحدد ويشكل البشر حياتهم الكلية، أما الثانى هو «الأيديولوچيا **Idealogy**» فى أى معنى من معانيها الماركسية، وفيها نجد منظومة من المعانى والقيم تعبر وتكشف عن مصالح طبقة بعينها.

فالهيمنة تتجاوز الثقافة كما تحددت من قبل، فى إصرارها على الارتباط «بالعملية الاجتماعية برمتها» من حيث توزع مكامن القوة والتأثير بطريقة دقيقة. إن مجرد الاعتراف بكلية الهيمنة إنما ينطوى على تسليمنا بأن الهيمنة إنما تتجاوز مفهوم الأيديولوچية. فما هو حاسم ليس فحسب الوعى بنظام الأفكار والمعتقدات، وإنما - أيضا - الوعى بالعملية المعاشة كلها التى نظمتها -عمليا - معانى وقيم محددة وسائدة. أما الأيديولوچية فى معانيها المعتادة فهى منظومة من المعانى الصورية والمفصلة نسبيا للمعتقدات والقيم والمعانى، لنوعية يمكن تجريدها بوصفها «رؤية للعالم» **A world View** أو «وجهة نظر طبقية **a Class outlook**» (ص١٠٨- ١٠٩).

هناك خلاف - إذن - بين الأيديولوچية والهيمنة. فالهيمنة أكثر انتشارا وأكثر تجريدا كما أنها تسيطر على حياتنا اليومية، وعلى تصوراتنا، فهى عالم مالارجعة فيه. ويستخدم **Williams** مصطلح التشبع **Saturate**، ليصف كيف تتخم حياتنا بمفهوم الهيمنة. فنحن على وعى أو فى مقدورنا أن نعى الأيديولوچيات، وذلك أحد الأهداف الرئيسية للنقد الثقافى الماركسى، أما الهيمنة - أو بمعنى أكثر دقة السيطرة المهيمنة - هى عملية يصعب علينا اكتشافها لأنها تنسل فى كل شىء من حولنا دون أن نلحظها.

إن ثمة طريقا واحداً لاستيعاب هذا المفهوم، وهو أن ندرك أنه فى حين أن الهيمنة الأيديولوچية تخص المجال السياسى، فإن السيطرة المهيمنة تنساح فى كل أرجاء المجالات الثقافية والاجتماعية، وهى حلبات يصعب عزلها (عما حولها من مناطق متشابكة معها) أو فهمها لأنها - كما يرى وليامز **Williams** (١٩٧٧) - فى واقع الأمر - هى واقعنا المعيش من معانى وقيم (ص١١٠). ومن ثم فإن سطوة الهيمنة أكثر ذيوعا وأكثر خفاء وتنكرا وأشمل من السيطرة الأيديولوچية التى يمكن رصدها قياسا وتحديدا ومواجهة. وغالبا ما يربط النقاد الماركسيون بين المصطلحين ويتحدثون عن مصطلح سيطرة الأيديولوچية المهيمنة **"Ideological hegemonic domination"** الذى يغطى جميع الجوانب.

ويرى وليامز Williams أن الكثير من الأفكار المعارضة للثقافة المسيطرة لا تزال تسبح فى فلك الهيمنة، ومن ثم فهى لا تعدو أن تكون من باب المخادعة، لأنها تظل فى موقعها الأصلى ضمن أطر الهيمنة، وما هو مسموح به فى هذه الثقافة، على أننا لابد وأن نعترف بأنه ليست كل معارضة لهذا التفكير مخادعة، وهذا يجرنا إلى أحد أهم المشاكل النظرية للتحليلات الثقافية: ترى أى التحليلات تتخذ موقف المعارضة بحق وتقف خارج حدود هذه الهيمنة، وأى التحليلات تبدو - فقط - معارضة ولكنها فى نفس الوقت مغلولة بقيود الهيمنة؟ إن الحل كما يرى وليامز Williams هو أننا نبقى على الانفتاح فى تحليلاتنا، وهذا أمر مقبول شريطة أن تصبح الأعمال الفنية، كأنظمة ذات دلالة، هى أيضا منفتحة وخاضعة لعديد من التحليلات.

إن ثمة مشكلة فلسفية مرتبطة بمفهوم الهيمنة، فلو أنها حقًا تطال كل شيء، فكيف تأتى لنا أن نتبينها بالدرجة الأولى؟ وإذا كانت كل معرفة هى معرفة اجتماعية، فكيف لنا أن نكتشف ذلك؟ إن الإجابة، التى طرحت، هى أن بعض الناس تم تطويعهم اجتماعيا على نحو غير كامل ولذلك فهم يملكون القدرة على رؤية الأشياء على حقيقتها بخلاف أولئك الناس الذين طوعوا تماما اجتماعيا، فهم من ثم لا يرون الأشياء على حقيقتها. وسواء أكانت هذه الإجابة مرضية للجميع أم لا، فهذا أمر مختلف.

وعلى نفس الشاكلة، فنحن جميعا عرضه لزخم من وسائل الإعلام، ولمشاهدة عديد من «المنسوخات reproduction» للأعمال الفنية، وبالتالى يصبح من الصعب التمييز بين ما هو «أصلى Original» وما هو «منسوخ reproduced» أو أن نحرز فهما واستيعابا لماهية المنسوخات، ولما تمارسه علينا من تأثير. ذلك هو موضوعنا التالى.

الاستنساخ الآلى Reproduction

تعتمد وسائل الإعلام الجماهيرية - إلى حد بعيد - على قدرتنا على الاستنساخ الآلى للظواهر: لعمل الصور، وطبع الصحف، والمجلات، والكتب؛ ونقل

العروض على الأفلام وشرائط الڤيديو؛ وتسجيل الأصوات فى وسائل الإعلام الأخرى. ولقد أثار والتر بنيامين Wlter Benjamin الناقد الماركسى الألمانى، فى مقالة مهمة بعنوان: العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الآلى The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (١٩٧٤)، أثار عددا من النقاط حول قدرتنا على استنساخ أعمال الفن الأصلية آليا (ويمكن أن نضيف الآن التصوير الإليكترونى Photo electornically). فهو يرى أن أعمال الفن الأصلية فريدة؛ ولديها هالة (aura) وتمتلك ثقة (authority) وأصالة authenticity وهى ما يفتقد عند الاستنساخ. وغالبا ما ترتبط الأعمال الفنية الأصلية بالطقوس؛ فلديها ما يمكن أن نصفه بأنه أبعاد مقدسة، حيث يبقى الناس بين واقعهم وبين هذه الأعمال على مسافات بعيدة.

وعلى أية حال، فإنه فى عصر الاستنساخ الآلى، لم يعد يهتم الناس بأن تكون ثمة مسافة مع الأشياء، وقبلوا الاستنساخ الآلى لشىء ما بوصفه مكافئًا له، وبوصفه شيئا مستهلكا لا مقدسا. بالإضافة إلى أن الناس أصبحت تستجيب للأعمال الفنية على أسس جمعية لا فردية، وبصفة عامة، كجزء من التكثيف الجمعى المستتر أو التعبئة العامة لقبول الواقع.

> فلأول مرة فى تاريخ العالم، يحرر الاستنساخ الآلى العمل الفنى من اعتماده الطفيلى على الطقس (الدينى)، وذلك إلى حد بعيد لم يحدث من قبل، فقد أصبح العمل الفنى المستنسخ هو العمل الفنى المصمم من أجل الاستنساخ. فمن اللقطة السالبة للكاميرا - على سبيل المثال - يمكن استنساخ عدد وافر من الصور، ومن ثم لم يعد السؤال عن الأصل أية دلالة، فإن وظيفة الفن الكلية أصبحت على نقيض ما كانت. فبعد أن كانت تعتمد على الطقس، أصبحت تعتمد على ممارسة أخرى، هى السياسة (Benjamin) (ص٦١٨- ٦١٩).

وبذلك فإن تطور المعانى المختلفة للاستنتساخ الآلى يعنى تحولا كبيرا فى وظيفة الفنون، التى أصبحت مرتبطة بالاعتبارات الاقتصادية والمسائل السياسية. فالفنان - بصفة عامة - لم يعد يبدع نتيجة رؤية داخلية، وإنما أصبح الفنان (أو

الفنانة بطبيعة الحال) مسترشدا بالقبول الاجتماعى أو بأذواق جمهور المتلقين المتاحة. فالأفلام، من هذا المنظور، لم تعد مجرد فن للتسلية، وإنما أصبحت مرتبطة بالحركات الجماهيرية السياسية وتستخدم كذلك كأدوات فى المعركة الأيديولوجية.

ويرى **Benjamin** بنيامين، فى خاتمة مقاله أن كلا من الفاشدية والشيوعية يحاولان استخدام الفن من أجل أغراضهما الخاصة. فقد رأى أن الفاشية تحاول تنظيم الجماهير عن طريق حماية حقوق الملكية الخاصة ولكن تسمح للناس أن يعبروا عن أنفسهم، ومن شأن هذا أن يؤدى إلى إدخال الإستطيقا فى الحياة السياسية (١٩٧٤، ص٣٣، **Benjamin**) وفى نهاية الأمر إدخالها - أيضا - إلى معمعة الحرب التى تصبح بدورها ذات صبغة جمالية أيضا:

«لقد كانت الإنسانية على عهد هوميروس موضوعا لتأمل آلهة الأوليمب **Olympion gods**، فأصبحت الآن موضوعا لذاتها. ولقد وصل اغترابها الذاتى إلى الدرجة التى من الممكن بها أن تقدم على تحطيم ذاتها الخاصة فى ثوب من المتعة الجمالية من الطراز الأول. وهذا هو موقف السياسة التى تحيلها الفاشية إلى إستطيقا فى حين تنحو الشيوعية إلى تسييس الفن **politicizing Art** ص٦٣٤.

ويمتد **Benjamin** فى هذا الكتاب بهذه الفكرة الخاصة بإضفاء الطابع الإستطيقى لتطال الحياة اليومية، والمستودعات، وأقواس نصر باريس، تلك التى اعتقد أنها أبدعت عوالم حالمة، وولدت فانتازيا فى عقول الناس تلح عليهم بالأماكن تلك.

ولقد التقط ولفجانج هوج **Wolfgang Haug** ، كما رأينا، نظرية بنيامين **Benjamin** فى إضفاء الطابع الإستطيقى، وعمل على تطويره، مضيفا إليه عنصرا اقتصاديا ومجربا إياه بأنه دنيا السلع - أى الموضوعات والمصنوعات التى تلعب دورا كبيرا جدا فى حياتنا. ولعله من المفيد الانتقال من بؤرة الاستقطاب هذه التى تركز على الاختلاف بين أعمال الفن الأصلية والأعمال المستنسخة والتى تركز على ما لهذه المستنسخات كلها الموجودة فى وسائل الإعلام من تأثير تباشره علينا - والانتقال من

ذلك كله إلى منظور أرحب يشرف بنا على مجال السياسة. فثمة منهج مبتكر ومثمر للنظر إلى الثقافات السياسية فى المجتمعات الديمقراطية.

الثقافات السياسية Political Cultures

أحيانا ما كان يتحمس علماء السياسة بدرجة كبيرة لدور دراسات الثقافة السياسية الذى تلعبه فى مجالها، ثم ولسبب ما (ربما لأنها لم تكن توافق التقدير الكمى الأثير لقلوب علماء الاجتماع المعاصرين)، ولذلك فقدوا الاهتمام بها، أما الآن فقد عادت للظهور على الساحة مرة أخرى.

وتشير الثقافة السياسية إلى تأثير السياسة على الثقافة وتأثير الثقافة على السياسة. وعلى نحو أكثر تحديدا، تشتمل الثقافة السياسية على القيم، والمعتقدات، والأفكار، والممارسات التى وجدت فى الجماعات التى تلعب دورا فى التنظيم السياسى للمجتمعات. فكما ينب لوسيان باى Lucian pye (١٩٦٢) إلى أن: «الثقافة السياسية تشكلت من ناحية عن طريق الخبرة التاريخية العامة للمجتمع والنظام، ومن ناحية أخرى صيغت وبشكل جاد من خلال الخبرات الشخصية والخاصة لهؤلاء الأفراد الذين سيصبحون نخبة المجتمع ثم من بعد ذلك يمثلون الجهاز الحكومى (ص١٢١)، ثم يحصى pye عددا من الاعتبارات التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند تحليل الثقافات السياسية (ص١٢٢- ١٢٤ ١٩٦٢) وهى:

١- مجال الأنشطة، والقضايا، والقرارات المدركة بواسطة الناس من حيث ارتباطها بإدارة القوة السياسية.

٢- مجموع عوامل الحكمة والمعرفة لدى الناس التى تيسر عليهم استيعاب المعنى وإيجاده والقدرة على التفسير والتنبؤ بسلوك هؤلاء الذين يعرفون بكونهم سياسيين من ذوى الصلة بالموضوع.

٣- الإيمان الذى يتجاوز المعرفة المادية substantive knowledge، المحكوم بالتعبيرات التكهنية بأولئك الذين يعرفون بوصفهم

المتحدثين المؤهلين لقراءة المستقبل.

٤- القيم المفترض أنها أكثر حساسية للأفعال السياسية.

٥- المعايير المقبولة بوصفها معاييرا صالحة لتقدير وتقييم المسلك السياسى.

٦- الكيانات الشرعية التى من المفترض أن يكون بها فى مقدور الناس معارضة القوة والهوية العامة التى يتيحها الجهاز السياسى للجميع.

إن ما نتعامل معه - فى نهاية الأمر - هى القيم التى أدمجها الناس فى ذاتها، وأصبحت جزءا من أنظمتهم العقائدية وحياتهم اليومية. فنحن ندرس الثقافة السياسية لأننا نفترض أنها تعيننا على فهم طريقة الناس فى صنع الاختيارات التى يباشرونها فى دنيا السياسة، وكذلك تعيننا على فهم الكيفية التى تعمل بها الأنظمة السياسية المختلفة. إن التركيز هو تركيز غير مباشر - لا على المؤسسات السياسية وطريقة آدائها فى العمل، فحسب، وإنما على القيم والمعتقدات التى لدى الناس والتى تقودهم إلى إيجاد تنظيمات سياسية محددة، وأوامر سياسية. إن مفهوم الثقافة هو مفهوم على جانب كبير من الأهمية لأنه يشير إلى أن معتقدات وقيم الناس ترتبط بالجماعات التى ينتمون إليها، وأنها ليست شيئا يلمع ضوؤه فى رءوسهم على نحو مفاجئ وغير متوقع (كما لاحظنا فيما سبق، عند مناقشتنا كتاب **Mannheim**).

وكما يشير آرون وايلدفسكى **Aaron Wildavsky** (١٩٨٩) إلى أن المرء يجد فى المجتمعات الديمقراطية أربعة أنماط من الثقافة السياسية وهى:

«أن أبعاد النظرية الثقافية تعتمد على الإجابة عن سؤالين: الأول هو من أكون؟ والثانى هو ما الذى ينبغى علىّ القيام به؟ وربما يجاب على سؤال الهوية بالقول إن الأفراد ينتمون إلى جماعة قوية أى جماعة تصدر عنها القرارات الملزمة للجميع أو أن الروابط التى تربط ذواتهم معا ليس إلا. أما سؤال الفعل والأداء فقد وجد جوابه فى الاستجابة التى يخضع فيها الأفراد لما قل أو كثر من الإملاءات الوصفية **pre-**

scriptions، المقيدة أو المحررة للأفراد هى مكونات ثقافة الجماعة».

عندما نتأمل معا قوة حدود الجماعة وتعدد وتنوع الإملاءات الوصفية الملزمة للأفراد، تتحصل لدينا أربع مجموعات، مصنفة لدى وايلدفسكى Wildavsky هى: جماعات النخبة elitist، ودعاة النزعة الفردية individualists، وأصحاب دعوة المساواة egalitarians، والقدريون Fatalists. (وفى كتاب ظهر مؤخرا، قدم وايلدفسكى -Wildav sky جماعة خامسة ولكنها ليست بذات شأن، ولن أولى لتلك الجماعة اهتماما ها هنا، بسبب افتقارها لدلالة ما بالنسبة لما نناقشه). ويؤمن النخبويون بالتنظيم التدريجى كما أن لديهم إحساسا بالمسئولية تجاه من هم دونهم. ويؤمن أصحاب النزعة الفردية - أساسا وبالدرجة الأولى - بالمنافسة الحرة وأنه يجب على الحكومة الإبقاء على مساحة للحركة وحماية الملكية الخاصة. أما دعاة المساواة فيؤكدون على أن لكل فرد حاجات عامة، وينتقدون النخبويين، ودعاة النزعة الفردية، ويتصدون للقائلين بالقدرية. (والماركسيون، بطبيعة الحال، من أشد المنادين بالمساواة). ويؤمن القدريون بالحظ وهم فى الأساس غير سياسيين، أما دعاة النزعة الفردية فهم غير منغلقين داخل ثقافات سياسية فى الحياة؛ فهم يستطيعون الانتقال من مجموعة إلى مجموعة أخرى معتمدين فى ذلك على خبراتهم.

ويلفت وايلدفسكى Wildavsky (١٩٨٩) انتباهنا إلى الأبعاد الثقافية للسياسة، وإلى الدور الذى يلعبه أعضاء الجماعات (أى الثقافات السياسية الأربع) فى السياسة. إن معرفة أى الجماعات التى ينتمى إليها الفرد، وأيها التى لا ينتمى إليها الفرد، فإنها تعين الناس بقدر من المعلومات ضئيل نسبيا من أجل ترقية وتطوير أوليات التعامل وعمل العديد من القرارات السياسية المختلفة. وكذلك تؤثر الثقافات السياسية على ما يقرأه الناس وما يشاهدونه على التليفزيون إذ من المنطقى بالنسبة للأفراد أن يَسلكوا تبعا للنصوص التى تدعم وتعزز قيمهم ومعتقداتهم وأن يتجنبوا النصوص التى تتحدى هذه القيم والمعتقدات (حيث يقود ذلك إلى التنافر وعدم

(*) يشار بهذا القول إلى كل من لديه القدرة المرنة على تبنى مواقف واتجاهات سياسية شديدة التباين والتناقض ويكون قبوله لها على نحو متساو.. (المترجمة).

الانسجام dissonance).

ويقرر وايلدفسكى Wildavsky أن الثقافة هى رجل السياسة المطاطى فى الهند Culture is the Endia rubber man of politics(*) لأنها تسمح بتفضيلات كأنها تتشكل من عجينة صلصال "Slimmest Clue" (ص٤٠)، فمعرفة كيف تتشكل الثقافات وكيف تؤثر على السلوك السياسى تغدو - عندئذ - مجالاً للبحث على جانب كبير من الأهمية، لأن تأثير نوع من الثقافة السياسية ليس التأثير الآلى، إذ غالبا ما يتورط الناس فى عملية الانتقال من ثقافة سياسية إلى أخرى.

الخاتمة

مع زوال الحكومات الشيوعية فى الاتحاد السوفيتى وأوربا الشرقية ومع افتقاد الشيوعية لمصداقيتها بشكل عام، فإن فائدة النظريات الماركسية لتحليل الثقافة ينبغى أن تؤخذ فى الاعتبار. وعلى الرغم مما أذيع عن انحرافات الحكومات التى حكمت باسم الماركسية ويرغم الحماسة التى تقبلت بها الدول التى عرفت بالاتحاد السوفيتى الاقتصاد القائم على نظام السوق، فما زال نقاد الماركسية يزعمون أن لهم دورا فعالاً يلعبونه. فهم ينبهون على قدر اللامساواة فى عديد من المجتمعات، ويقدمون الاستبصارات والرؤى التى تمكننا من فهم الدور الذى تلعبه الفنون ووسائل الإعلام وظواهر ثقافية أخرى فى المجتمعات المعاصرة. وهذه الموضوعات هى بؤرة التركيز لكثير من نقاد النقد الثقافى. إن عديدا من النقاد الماركسيين لم يؤمنوا البتة بالمذهب الشيوعى أو أنهم كانوا إيجابيين نحو الأنظمة الشيوعية المتنوعة فى أوربا الشرقية، والاتحاد السوفيتى والصين وكوريا. فهؤلاء النقاد يستخدمون الماركسية بوصفها منظورا ليهاجموا من خلاله ما يرونه من جوانب سلبية وغير إنسانية وفاسدة فى المجتمعات البرجوازية الغربية، وأكدوا على أن وجهات النظر الماركسية عن الثقافة لا زالت لها صحتها ومنفعتها.

فى نموذج وايلدفسكى Wildavsky ، نجد أن دعاة المساواة إما أن يكونوا ماركسيين أو أن معظمهم يعجبون بالماركسيين (وكلاهما يؤكد على المساواة فى

الحاجات الإنسانية) وهم الذين يعملون نقاداً لكل من النخبويين ودعاة النزعة الفردية وفرسان النزعة القدرية، وتلك العناصر فى مجتمع يعانى من اللامساواة فى جانب ما أو آخر.

وربما تكون الماركسية قد سجلت فشلا على الصعيدين الاقتصادى والسياسى، إلا أنها لا زالت تجذب عديدا من نقاد الثقافة والمدارس الأخرى، الذين يستخدمون مفاهيمها (غالبا فى أشكالها المعدلة والحديثة) ليهاجموا انعدام المساواة فى المجتمعات الرأسمالية وأحيانا فى بعض المجتمعات الاشتراكية. إن الماركسية فى زعم بعض منظريها، فلسفة إنسانية، ولكن على مستوى تحققها فى الشيوعية أفضت، من حيث كونها يوتوبية، إلى عنف هائل ومعاناة كبيرة.

ولكن الرأسمالية قد أدت أيضا إلى القسوة والمعاناة كما كانت الرأسمالية - أو لا تزال فى نظر البعض - تتميز باستغلال الملايين من البشر، كما تتميز بمجتمعات تتعاظم فيها الفروق الطبقية باستمرار، وتعانى القاعدة العريضة من الناس الفقر الشديد والنمو المتزايد للشعور باليأس والإحباط، كما تتسم بالعنف العشوائى، وبمعدل ضخم للسلوك الإجرامى. إن النكتة القديمة عن الشيوعية والرأسمالية تلخص الأمور بخفة وطرافة:

> إن الرأسمالية هى ذلك النظام الذى فيه يستغل الإنسان أخيه الإنسان؛ وفى ظل الشيوعية يحدث النقيض.

▫ الفصل الرابع ▫

السيميوطيقا[1] والنقد الثقافي

سأتطرق فى هذا الفصل إلى بعض المفاهيم الأساسية فى السيميوطيقا لأوضح كيف أنها تمكننا من إيجاد معنى ما فى النصوص و الظواهر الأخرى، وسأحاول أن أوضح كل مفهوم بأبسط صورة ممكنة، و سأقتبس الكثير من الفقرات المهمة التى ذكرتها الكتابات المختلفة و ذلك لتقديم فكرة ما عن كيف عبر هؤلاء المؤلفون عن أنفسهم، ومع ذلك فإن هناك قدرًا معينًا من اللغة الفنية المنظمة فى التحليل السيميوطيقى و التى لا يمكن تجنبها بأى حال من الأحوال، و هناك العديد من الكتب المقدمة عن العلامات المتوافرة لأولئك الذين يرغبون فى متابعة دراسة نظرية العلامات، و سيجد القراء المهتمون العديد من هذه العناوين فى قائمة بالقراءات المقترحة التى ستعقب الفصل الأخير من هذا الكتاب.

ويمكن أن يُنظر إلى علم العلامات على أنه شكل من أشكال علم اللغويات التطبيقية. ولقد تم تطبيق التحليل السيميوطيقى على كل شىء فى حياتنا المعاصرة ابتداء من الموضة إلى الإعلانات و من قصص جيمس بوند إلى حرب النجوم، ويعد المفهوم الأساسى لعلم العلامات هو العلامة أو الرمز، لذا فإن منكرى هذا العلم يصفون الجنس البشرى بأنه كائن صانع للعلامات ومفسر للعلامات؛ فمن خلال العلامة تبدأ هذه المناقشة عن السيميوطيقا والنقد الثقافى.

العلامات فى السيميوطيقا والسيميولوجيا

العلامات أو السيميوطيقا **Semiotics** هو علم العلامات أو علم الرموز، ولقد جاءت كلمة **Semiotics** من الأصل الإغريقى للكلمة وهو **Semeion** والتى تعنى علامة أو رمزًا وقد استخدمت لوصف المحاولة المنهجية لفهم العلامات وكيف تعمل، وقد يكون هذا الاسم **Semiotics** هو المصطلح الأكثر استخدامًا، إلا أن بعض دراسى علم

العلامات أو الإشارات يفضلون استخدام كلمة **Semiology** والتى تعنى حرفياً كلمات **(Semeion)** و **(Logos)** عن العلامات/الإشارات، و عادة ما نجد أن كلمة **Semiotics** علم العلامات / الإشارات" مرتبطة بدراسة للفيلسوف الأمريكى س. بيرس **S. Peirce** (على الرغم من أن جذور هذا العلم تنبع من فلسفة العصور الوسطى) أما مصطلح السيميولوجيا **Semiology** فنجده مستخدمًا بكثرة فى أعمال عالم اللغويات السويسرى فرديناند دو سوسير **Ferdinand de Saussure**، فكلاهما- بيرس وسوسير- قد اهتم بكيفية تكوين و توصيل المعنى، و لقد أوضح سوسير **Saussure** ذلك فى كتابه الخالد «دروس فى اللغويات العامة» **A course in General Linguistics** الذى نشر سنة ١٩٩٦:

"إن اللغة هى نسق أو نظام من العلامات و الإشارات التى تعبر عن الأفكار ولذلك يمكن مقارنتها مع نظام الكتابة والحروف الهجائية للصم والبكم والإشارات العسكرية...إلخ، و لكنها لا تزال الأكثر أهمية بين جميع هذه الأنساق و الأنظمة".

ويمكن تصور علم يدرس حياة العلامات و الإشارات فى المجتمع، و قد يكون هذا العلم جزءاً من علم النفس الاجتماعى و من ثم سيكون جزءاً من علم النفس العام، و سأطلق على هذا العلم كلمة السيميولوجيا **Semiology** من اللغة اليونانية فإن كلمة (**Semeion** تعنى علامة/ رمز) وتبين السيميوطيقا: ما الذى يشكل العلامات و ما القوانين التى تحكمها."(ص١٦) و قد ينظر إلى هذا على أنه أحد البيانات الخاصة بعلم العلامات / الإشارات.

ويقترح دو سوسير **Saussure** أن العلامات تتكون من جزئين: هما المشير (الصوت أو الغرض أو الصورة أو ما شابه ذلك) والمشار إليه (المفهوم)، و تعد العلاقة الموجودة بين المشير و المشار إليه علاقة جدلية تقوم على الاتفاق أو على استخدام مصطلح فنى غير موجه، ووفقًا لهذه الحقيقة سنضع و نستخدم بعض الأكواد أو الشفرات لتساعدنا فى معرفة الكثير عن تقنية العلامات.

وبالإضافة إلى هذا يؤكد دو سوسير **Saussure** أن هذه المفاهيم لا تعنى شيئا فى حد ذاتها بل تكتسب معانيها من خلال أسلوب العلاقات أو التمييز، فالمفاهيم تعد

مميزة و لا تعرف بسماتها و خصائصها الإيجابية بل بعلاقاتها بالمصطلحات الأخرى لهذا النظام (ص١١٧)، و لجميع الأغراض العملية ستكون العلاقة الأكثر أهمية بين هذه المصطلحات هى علاقة المعارضة المزدوجة.

أما أحد أهم الفروق بين كل من السيميوطيقا **Semiotics** والسيميولوجيا **Semiology** فهو أن الأول يأخذ أفكاره الرئيسية من العلامات الثلاثية التى قدمها بيرس،(**n. Pierce 1931-1935**؛ ١٩٥٨)، ووفقًا لها فإن هناك ثلاثة أنواع من الإشارات/ العلامات مثل الأيقونات، والأدلة، والرموز.

"يتم تحديد كل علامة أو رمز بغرضها سواء بالاشتراك فى خصائص الشىء فعندما أسمى العلامة بأيقونة أو أن تكون هذه العلامة حقيقية و مرتبطة فى وجودها الفردى بشىء فردى و عندها سأسمى هذه العلامة بالدليل أو المؤشر ، ثالثاً بالتأكيد الأكثر أو الأقل تقريبا ً و الذى سيتم تفسيره على أنه يشير إلى الشىء كنتيجة لعادة ما (و هو مصطلح سأستخدمه على اعتبار أنه يشمل التركيبة الطبيعية) حينها سأسمى هذه العلامة بالرمز ".

(مقتبسة من زيمان **Zeyman** عام ١٩٧٧ ص ٣٦)

ولأن علم السيميولوجيا يهتم بكل شىء يمكن النظر إليه كعلامة أو رمز، ويفترض فى الوقت ذاته أن كل شىء يمكن النظر إليه كعلامة (بمعنى أنه يمكن استبدال أى شىء بعلامة) سيظهر هذا العلم كنوع من العلوم السيادية التى لها استخدام فى جميع دروب المعرفة و بصفة خاصة فى العلوم الإنسانية والآداب والعلوم الاجتماعية كما يتم استخدام هذا العلم كما سبق التنويه إليه سابقًا فى نقد الفنون الرفيعة والأدب والأفلام السينمائية وفى الأعمال الإبداعية و كذلك فى تفسير الفن المعمارى والهندسة المعمارية وفى دراسة فنون الموضة والأزياء و فى تحليل تعبيرات الوجه الإنسانى وفى تفسير إعلانات المجلات والإعلانات التجارية بالإذاعة والتليفزيون وفى الطب وفى مجالات أخرى عديدة، و لندرس فى البداية العلامات و الرموز هذه بتفاصيل أكبر مع التركيز بصفة خاصة على كيفية عملها.

كيف تعمل الرموز والعلامات

يمكن تعريف العلامة أو الرمز بأنها أى شىء يمكن استخدامه للوقوف على شىء أخر إلا أن فهم كيفية عمل هذه العلامات يعد أمراً آخر بالغ التعقيد و ذلك لأنه وفقًا لما قاله كل من بيرس Peirce وعلماء السيميوطيقا فإن هناك دائما آخرون مشاركون، ووفقًا لبيرس Peirce فإن العلامة هى شىء يعنى لشخص شيئًا ما فى بعض المواقف الخاصة وهو بصددها (١٩٧٧،ص٢٧) كما يضيف نقطة فلسفية مهمة:

"من الغريب عند التطرق إلى هذا الأمر أن نعرف أن العلامة تترك لمفسرها أن يقدم جزءًا من معناها، إلا أن تفسير هذه الظاهرة يكمن فى حقيقة أن الكون بأسره – و ليس مجرد الكائنات التى تعيش به ولكن الكون كله بكائناته كجزء و الكون الذى اعتدنا أن نشير إليه بالحقيقة – إن هذا الكون ملىء بالعلامات إن لم يكن يتكون بالكامل من العلامات".

(Pierce; 1977pvi)

فإذا كان الكون ملىء بالإشارات / العلامات؛ إن لم يكن مكونًا منها، فإن الإنسان إذن سيكون بالضرورة حيوانًا يستخدم الإشارات سواء كان هذا الإنسان مخلوقًا عاقلاً أو صانعًا للأدوات أو مخلوقًا ذا قدمين ولا ريش له... إلخ.

ولقد أضاف أمبرتو إيكو ١٩٦٧ Umberto Eco رأيًا آخر يستحق الأخذ به فى الحسبان ألا وهو إذا كانت الإشارات تستخدم فى قول الصدق فهل يمكن استخدامها فى قول الكذب:

"إن علم الإشارات يهتم بكل شىء يمكن أن نأخذه كعلامة أو إشارة أو رمز فالإشارة إذن هى أى شىء يمكن اعتباره بديلا عن شىء آخر، ولا يجب بالضرورة أن يتواجد هذا الشىء الآخر وأن يكون بمكان ما فى اللحظة الذى تتواجد بدلا منه الإشارة، وعليه فإن علم الإشارات من حيث المبدأ يعد الدراسة الفرعية لأى شىء يمكن استخدامه للكذب، فإذا لم تستطع استخدام شىء ما للكذب فلا يمكن على النقيض تماما استخدام هذا الشىء للصدق فلن يفلح هذا الأمر على الإطلاق."(ص٧)

فظواهر نقابلها فى الحياة اليومية مثل الباروكة (الشعر المستعار) والشعر المصبوغ والحذاء ذى الكعب العالى والأغذية المقلدة ومقلدى الشخصيات والدجالين والمحتالين فكل هذه الأمور تشمل الكذب باستخدام الإشارات أو العلامات.

وفى البداية وصف سوسير Saussure الإشارات بأنها صنعت من مفهوم ومن صورة صادقة، فالإشارة أو الرمز اللغوى ليس بشىء أو اسم بل هو مفهوم وصورة صادقة (ص٦٦)، وفيما بعد قام دو سوسير Saussure بتعديل تعريفه هذا:

و"أقترح أن تخصص كلمة (sign (signe لتخصيص الكل ولتحل محل كل من المفهوم والصورة الصادقة على الترتيب بالمشار إليه(singific) والمشير (significant)، ولقد تميز المصطلحين الأخيرين بالإشارة إلى عكس بعضهما البعض وهو ما يبعدهما تماما عن الكل الذى هما جزء منه». (ص٦٧)

ولقد استخدم كلمة سيميولوجيا Semiology لوصف العلم الخاص بدراسة حياة العلامات و الإشارات داخل المجتمع ، وهو ما وضع هذا العلم كفرع من علم النفس الاجتماعى، ويقترح أن الإشارة مثلها مثل قطعة من الورق أحد وجهيها هو المشير والآخر هو المشار إليه وكلا الوجهين يصنعان الإشارة إلى الصحيفة الورقية أما العلامات فمهما كانت فهى مسألة مختلفة تماماً.

العلامات فى نسق سوسير saussure

إن الرمز هو فئة فرعية من الإشارة، وهو إشارة لا يكون معناها افتراضياً بالكامل أو تقليدياً، ويوضح سوسير Saussure هذا الأمر بقوله:

«إن كلمة (symbol رمز) قد استخدمت كإشارة لغوية أو بتحديد أكثر ما يتم استخدامه هنا وتسميته بالمشير، وأحد خواص هذا الرمز هو أنه لم يكن له أبداً أى معنى افتراضى ذلك لأن هناك مبادئ وبقايا للعلاقة الطبيعية بين المشير والمشار إليه، فرمز العدالة وهو ميزان من كفتين لا يمكن أبداً استبداله بأى رمز آخر مثل المركب الحربية»،(ص ٦٨)

أما بيرس Peirce فيرى الرمز على أنه شىء تقليدى ولا يشبه الأيقونة والدليل اللذين لا يعدان تقليديين فى رؤيتهما للأشياء.

أما الأمر المهم فيما يخص العلامات فهى أنها تسعى لشىء ما ألا وهو تقديمها للمعانى، وعادة ما ترتبط هذه المعانى بالأحداث التاريخية والتقاليد وما شابه ذلك، فالرمز بصفة عامة هو كلمة أو صورة لها ما يمكن أن يمثل أحداثًا تاريخية ذلك لأنها تحتوى على جميع أنواع الأمور الخارجية المتصلة به، ذلك لأنه يمكن أن يكون بمثابة الرئة أو الجهاز التنفسى للمعانى ذلك لأن كل رمز له معان ومتضمنات عديدة تجعله يمكن أن يكون بالغ الأهمية للناس، لذا يجب التفكير فى الأيقونات أو الرموز الدينية فلقد شرح كارل يونج ١٩٦٨ Carl Jung على سبيل المثال هذا الأمر بتفصيل أكبر فى كتابه(الإنسان والرمز):

"وعليه نجد أن الكلمة أو الصورة ما هى إلا رمز عندما تتضمن شيئًا ما أكثر من معناها الراهن والواضح، لذا فإن لها سمة كبيرة لا إدراكية والتى نادرًا ما يتم تعريفها أو شرحها بالكامل، و لا يمكن لفرد أن يأمل فى تعريفها أو شرحها، وعندما يقوم العقل باستكشاف الرمز سيهتدى إلى الأفكار التى تكمن وراء فكرة الرمز".(ص٤)

ولقد تأثرنا بشدة بالظواهر الرمزية طوال الوقت، فى صحونا وفى أحلامنا وكما أشار فرويد فإننا نستخدم فى أحلامنا عمليات التكثيف الرمزى والإحلال لإخفاء أفكارنا ورغباتنا الفعلية ونتهرب بها من رقيب الأحلام وهو ما اتضح بشدة فى العلامات الخاصة بالقضيب والرموز الخاصة بالأعضاء التناسلية للمرأة.

أما فى فنوننا البصرية والأدبية فإننا نستخدم العلامات والرموز فى محاولة لتقديم إجابات معينة على افتراض أن هناك فهمًا مشتركًا لما تعنيه رموز ما (وبالطبع فإن هذا ليس هو الوضع دائمًا).

أما فى النقد الأدبى على سبيل المثال فسنجد دائما أن دراسة العلامات فى النصوص ترتبط ببحث عناصرها الأسطورية – وهو ما يمكن تسميته بمدرسة التحليل الأسطورية والرمزية – فالأبطال والبطلات فى القصص والمسرحيات والأفلام غالبًا ما

يكون لهم أبعادهم الرمزية، فما يقولونه وما يفعلونه غالبًا ما يكون تعبيرًا رمزيًا ودعائيا كما أنه يرتبط بطريقة غير مباشرة بأفعال الأبطال والبطلات القدامى، و هذا هو السبب فى تأكيد بعض النقاد بأن جميع النصوص مترابطة بينيًا بنصوص أخرى حتى إذا لم تدرك الجماهير هذه الحقيقة أو أدرك مبتكرو هذه النصوص ما يقومون به من تناص.

ونظرًا لأن النصوص بجميع أنواعها – أفلامًا أو برامج تليفزيونية أو قصصًا أو مسرحيات أو أعمال أدبية – تعد ظواهر رمزية (مثل الكلمات وتصرفات الشخصيات والمواقع الجغرافية وهكذا) لذلك فإنها تقاوم أى تفسير بسيط فخصائصها الرمزية (والأسطورية) تجعلها بالغة التعقيد ولذلك نادرًا ما يتم فهمها.

الأيقونات والأدلة والعلامات فى (نسق) بيرس Peirce

حسب نظرية بيرس فإن علم الإشارات أو الإشارات بصفة عامة تتكون من ثلاثة أنوا ع، الأيقونات / التماثيل والتى تتصل بعملية التماثل، والأدلة والتى تتصل بالتواصل المنطقى، والنوع الثالث هو العلامات والتى هى عبارة عن رموز عرفية (مستمدة من العرف والتقاليد) ويجب تعلم معانيها، ولقد وضع بيرس **Pierce** نظرية الإيحاءات ولكنها ترتكز على أحجار الزاوية لثالوثه: التمثال، الدليل (**index** المؤشر)[٣] والرمز ويختلف كثيرًا فى آرائه عن سوسير **Saussure** الذى يبرهن على أن العلاقة بين المشير (المعبر عن) (كالصوت والعرض) والمشار إليه / المعبر عنه (كالمفهوم) علاقة اعتباطية وتقوم على العرف (عدا فى حالة الرمز حيث ستكون العلاقة حينذاك شبه موجهة أو شبه طبيعية.

جدول ٤–١ ثالوث بيرس **Peirce**

نوع الإشارة	تمثال/ أيقونة	دليل (مؤشر)	رمز (علامة)
مثال	صور	دخان/ نار	كلمات/ أعلام
يعبر عنها/ يشار عنها	التماثيل	الاتصال السببى	العرف
بالعملية	يمكن أن يرى	يمكن أن يجسد	يجب أن يتعلم

وفى نظرية بيرس Peirce فإن كلاً من الأيقونات / التماثيل والأدلة لها علاقة طبيعية بما تمثله، فصورة وجه لشخص ما والشخص الذى يتم تجسيده (تمثال) والدخان يشير إلى النار (دليل) أما معانى العلامات من ناحية أخرى فيجب تعلمها، ويقدم الجدول ٤-١ الأنواع الثلاثة على شكل تداخلى، ويبرهن بيرس Peirce على أن علم الإشارات بالغ الأهمية لأن الكون فى حقيقته وكنهه ما هو إلا نظام للإشارات، فكل شىء يمكن رؤيته على أنه يعتمد بطريقة أو بأخرى على شىء آخر ولذلك فإنه يعمل كإشارة أو رمز لذا فلننظر على أحد خواص ثالوث بيرس Peirce بمزيد من التفاصيل.

الصور

تفهم الصور بطريقة عرفية على أنها تجسيد و تمثيل بصرى لشىء ما، منها ما يمكن أن تكون صورة عقلية لشىء ما (مثل صورة رجل الأعمال الموجودة فى الكتب الأمريكية فى القرن العشرين)، فنحن نعيش فى عالم الصورة الضوئية الإليكترونية ومع تطور التليفزيون سيكون بين أيدينا الآن جميع أنواع الصور التى لم نشاهدها أبداً فى حياتنا و ذلك من خلال الفيديو، و كنتيجة للتطورات الهائلة التى شهدها قطاع الطباعة و التصوير و الفيديو فإن الصور ستلعب دوراً مهماً و متزايداً فى حياتنا.

و فى الواقع يقترح بعض العلماء أننا قد انتقلنا من عالم الكلمة Logocentric إلى عالم الصورة occulocentric حيث ستمارس الرؤية الهيمنة أو السيادة على باقى الأحاسيس الأخرى.

ومن المنظور الرمزى فإن الصورة البصرية هى عبارة عن مجموعة ما أسماه بيرس Peirce بالإشارات والتى تعنى على سبيل المثال فى الإعلانات المطبوعة أن لدينا أيقونات (تماثيل) وظواهر دالة ورموزاً، ويسهل كثيراً تفسير الأيقونات / التماثيل لأنها تتصل عن طريق التماثل والتشابه إلا أن فهم الإشارات الدالة يشمل إيجاد نوع ما من العلاقة بين الإشارات ومعانيها، أما العلامات فهى أمر عرفى والذى يعنى أن علينا أن نتعلم معانيها، وعند دراسة الصور التى لم نعتد عليها مثل اللوحات الزيتية

من العصور والفترات السابقة حينذاك لن نعرف علم الرموز لذا قد يكون فهمنا للوسائل التى يتم توصيلها فى الصور فهم أولى.

جدول ٤-٢ الرموز والمعانى فى الرسم الزيتى فى القرن الخامس عشر

الرمـــز	المعنى
شمعة مضاءة فى نجفة مرآة محدبة	وجود المسيح، اللمعة أو التوهج فى عينى الرب
كلب	الإخلاص الزوجى
يدى عروس على معدتها	الرغبة فى الحمل
وجود فاكهة على الطاولة	العذراء مريم

وسأقدم هنا عزيزى القارئ مثالاً : ففى لوحة زيتية لآيسك **Javan Eyck** تحمل رسم جيوفانى أرنيلفينى **Giovanni Arnelfini** وعروسه والتى رسمت عام ١٤٣٤ نجد أن عدد الرموز التى لا يتضح معانيها غير واضح لمعظم الناس فى أواخر القرن العشرين فالرسم يوضح رجلاً يمسك بيدى زوجته (والتى تبدو حاملاً، أيديها على معدتها) فى غرفة منمقة فخلف الشكلين يمكننا أن نرى مرآة محدبة وشموعاً مضاءة فى نجفة كبيرة وطاولة صغيرة وعليها بعض الفاكهة، والذى أمام الزوجين كلب، ويدرج الجدول ٤-٢ الأغراض الرمزية أو التمثيلات الموجودة فى اللوحة الزيتية ومعانيها لأناس تلك الفترة الزمنية، أما فى الوقت الراهن فإن معظمنا لن يعرف معانى أى من هذه العلامات (أو حتى يعرف أن الشموع والكلاب قد تكون لها معان رمزية) إلا أن علم الرموز قد يرى بوضوح فى الشعوب التى عاشت فى تلك الفترة أى عام ١٤٣٤، وكما أننا لا نعرف أهمية الظواهر الرمزية من العصور السابقة فقد نكون حينها غافلين عن الأهمية الرمزية من الثقافات الأخرى.

وعندما ننظر إلى صورة ما (رسم زيتى أو إعلان أو نقش أو عرض ما) يمكننا أن ننظر إله بأسلوبين مختلفين تماماً وفقاً لريجل **Alois Riegl** المؤرخ الشهير. ويناقش كلود جاندلمان ١٩١١ **Claude Gandelman** نظريات ريجل **Riegl** هذه :

"لقد أوضح ريجل أن أحد أنواع الإجراءات الفنية والذى يستجيب مع أسلوب معين من النظر فيقوم على تصفح الأعمال الفنية وفقا لتصميمها، ولقد سمى ريجل هذا المسار بالمسار البصرى أما النوع المضاد للرؤية والذى يركز على الأوجه ويؤكد على قيمة سطحية الأغراض وهو ما أسماه ريجل بالتأمل والقدرة على اللمس أى **haptical** والذى جاء من الكلمة اللاتينية **haptein** التفكر أو **haptikaas** أى القدرة على اللمس.

«فعلى صعيد الإبداع الفنى نجد أن النظرة البصرية - إذا ما كانت العين تخص الرسام - هى ما يخلق رسم خطى وزاوية بينما يركز العمل الإبداعى بالتأمل والقدرة على اللمس على الأسطح وباستخدام معادلة ريجل فيمكن تجميع جميع أنواع الفنون تحت عنوان ملخص: اللون والسطح المستوى والحجم. فالعين البصرية قد ترسم سطح الأشياء أما العين الحسية أو اللمسة فقد تتعمق كثيراً وستجد سعادتها فى النسيج وفى الظلال» (ص ٥)

ومن هذا المنظور الحسى تصبح الرؤية نوعًا من اللمس، ولم يكن ريجل أول شخص يتناول هذه الفكرة (والموجودة فى أعمال ديكارت **Descartes** وبيركلى **Berke-ley** كما يشير جاندلمان **Gandelman**) إلا أنه يستدعى اهتمامنا إلى هذين الأسلوبين المتضادين للاستيعاب وهو أمر بالغ الأهمية كما أنه ممكن بالطبع أن نجمع بين المنظرين.

فإذا كانت الرؤية الحسية هى نوع من أنواع اللمس فسنقترح أن علاقتنا بالصور ستكون أكثر تعقيداً عما قد نفترضه ولا نتطلع ببساطة إلى الصور ونضعها فى أذهاننا بل إن خبرتنا فى النظر كانت أكثر قوة من ذلك. وقد يفسر هذا جزئيًا ظاهرة حب النظر **copo scopophilla** النظر و **philia** الحب) وهى ظاهرة نفسية تشمل الأفراد الذين يحصلون على المتعة الجنسية من خلال النظر إلى الآخرين، أما فى حالة حب النظر الذاتى **autoscopophilia** فتتم وتتحقق هذه المتعة من خلال النظر إلى أنفسهم.

لذلك فإن الصور تلعب دوراً بالغ الأهمية فى حياتنا سواء إذا ما عرفنا ذلك أم لا. فيجب أن تفسر هذه الصور وهو ما سيأخذ مقداراً زمنياً كبيراً ذلك لأنه ليس من السهل فهم كيف تعمل الصور.

ولقد وسع النقاد الثقافيون من اهتمامهم بالصور ويتحدثون الآن عن ظاهرة التمثيل (والتى تم التطرق إليها مسبقاً فى الفصل الثالث) فإن هذا المفهوم يتناول الصور من جميع الأنواع فى سياق النظام الاجتماعى والسياسى الذى يوجد به هذه الصور كما أن هذا المفهوم يأخذ فى حسبانه أموراً مثل من الذى يصنع الصور، ومن الذى يسيطر على صناعة الصور فى المجتمع (وبصفة خاصة الصور التى تقدمها وتنشرها وسائل الإعلام) والمهام التى تجسدها هذه الصور فى النظام الاجتماعى السياسى وللأفراد؟.

الشفرات

إن الشفرات ببساطة شديدة هى أنظمة لتفسير معانى أنواع عديدة من الاتصالات التى لا يكون من الواضح فيها المعانى و لنأخذ على سبيل المثال بالكلمتين التاليتين اللتيان لا معنى لهما:

D	P	E	F	T
B	N	C	D	R

وكما سأخبرك عن قريب فإن الشفرات الخاصة بتفسير هذه السلسلة من الحروف هى على الترتيب +١ و –١ حينها يمكنك بسهولة أن تجد أن كليهما أسلوبان مشفران للحديث عن الشفرات.

D	P	E	F	T	1+
C	O	D	E	S	
B	N	C	D	R	1-

أما فى عالم التجسس فغالباً ما يتم تشفير الرسائل (حتى إذا تم اعتراضها لا يمكن فهمها) و ينطبق نفس الشىء على عالم الثقافة، فمعظم ما نراه و ما نسمعه من حولنا فى الثقافة يحمل رسائل و لكن لا نعرف الشفرات التى تمكننا من إيجاد المعانى

فى هذه الرسائل و لا نهتم بها أو إذا اهتممنا بها فإننا سنميل إلى تفسيرها بطريقة خاطئة كما نميل أيضا إلى التغاضى عن الشفرات التى تعلمناها لأنها تبدو طبيعية لنا، و لا ندرك أنه عندما نجد معنى فى الأشياء فإننا حينها نقوم بفك شفرتها، إننا مثل شخصية موليير **Molière** والذى لم يكن على دراية بأنه كان يتفوه بنثريات طوال الوقت.

ويقترح علماء الإشارات / العلامات أن هناك شفرات ثقافية فى كل مجتمع – وهى تركيبات خفية – (بمعنى أننا لا ندركها أو لا نهتم بها) و التى تشكل سلوكنا، وتتناول هذه الشفرات الأحكام الجمالية و المعتقدات الأخلاقية و فن الطهى، و العديد من الأشياء الأخرى كما أنها موجهة و موضحة و محددة حتى على الرغم من أن أولئك الذين يستخدمونها يميلون إلى عدم إدراكها، و نحن بحاجة إلى الشفرات لأننا نحتاج إلى التوافق فى حياتنا و تتنوع الشفرات فى مداها من الشفرات العالمية إلى الشفرات المحلية.

فإذا كانت العلاقة بين الكلمة و الغرض الذى تمثله أو المعبر عنه علاقة افتراضية و تقوم على العرف كما يقترح سوسير **Saussure** وستكون حينها العلامات عرفية كما يقترح بيرس - **Pierce** حينذاك سنحتاج إلى شفرات لتخبرنا كيف نعرف معنى الكلمات و ما الذى تعنيه المعبرات و العلامات، فالمعنى يكون افتراضيا و عرفيا وليس طبيعيًا، و عليه فمن خلال التوسع يمكننا أن ندعو الثقافة التى ننظر إليها كمجموعة أو نظام للشفرات يتماثل فى نواح عديدة مع اللغة.

ويتطرق تيرنس هوكس ١٩٧٧ **Terence Hawkes** لثقافية الفرنسى كلود ليفى ستراوس **Claude Levi-Strauss** حيث كتب:

> "لقد حاول أن ينظر إلى مكونات السلوك الثقافى و الاحتفاليات والطقوس وعلاقات النسب وقوانين الزواج وطرق الطهى والطرق الطوطمية ليس كهويات غريزية أو مستقلة بل وفقًا لمعايير العلاقات المتباينة التى لديهم مع بعضهم البعض و التى تجعل تركيباتها تتماثل مع التركيبة الفونيمية للغة" (ص ٣٤).

. وعليه فإن دراسة النقاد الثقافيين تشمل عملية فك شفرات النصوص لأنواع عديدة فى نطاقات وسياقات مختلفة : الكلمات والصور والأغراض والأعمال الأدبية والشبه أدبية والطقوس الاجتماعية وإعداد الطعام و التنشئة الاجتماعية للأطفال ومجالات أخرى عديدة.

إن مبدعى النصوص التى تم توزيعها عن طريق وسائل الإعلام لديهم مشكلة للفرق بين شفراتها و شفرات الجماهير و المستمعين الذين سيتلقون هذه الشفرات ومن (غالبًا) سيفك هذه الشفرات بشكل مختلف عن الأسلوب الذى قصده مبتكرو هذه النصوص، و فى مثل هذه الحالات سيكون من الصعب تجنب ما أسماه أمبرتو إيكو **Umberto Eco** بفك الشفرات المنحرفة، و تتواجد هذه المشكلة بأساليب أخرى - مثلما يصبح الأفراد و الذين تمت تنشئتهم اجتماعيًا (أى أنهم قد تعلموا قواعد السلوك) - فى ثقافات فرعية تهم الأعضاء الفاعلين بالمؤسسات الكبرى و لديهم صعوبة فى التعرف عليها، (مثلا عندما يكون أحد أفراد عصابة الموتوسيكلات طالبًا بالجامعة).

أما الآن فسننتقل إلى مناقشة مفهومين يؤثران على المعنى الثقافى بأساليب مختلفة و هما: الدلالة أو المفهوم الضمنى و فك العلامات.

الدلالة أو المفهوم الضمنى

وهو مصطلح مستخدم لوصف المعانى الثقافية التى سيتم إسنادها لمصطلح ما، وهو ما سيشمل بالطبع الصورة أو الشكل الموجود فى كتاب ما أو حتى نص الكتاب نفسه، وعلى النقيض فإن كلمة **denotation** تشير إلى المعنى الحرفى للكلمة أو النص وما شابه ذلك أما مصطلح الدلالة أو المفهوم **Connotation** فقد جاء من الكلمة اللاتينية **Conrotare** أى وضع علامة" وعليه فإن الاستدلال يتعامل مع الأمور التاريخية والرمزية و العاطفية الذى يفترضها المصطلح أو يتوافق معها ولنأخذ بشكل وشخصية جيمس بوند كمثال فمن وجهة النظر الخاصة بفك الشفرات يعد هذا الشخص هو بطل عدد من قصص التجسس و أفلام التجسس الشهيرة، إلا أن مفاهيم ودلالات جيمس بوند تمتد إلى أمور أخرى مثل صور التميز الجنسى و العنصرى و الصور الأخرى المبتذلة عن البريطانيين لدى الآخرين، و الخواص الشخصية لجيمس بوند و طبيعية

مؤسسة المخابرات البريطانية و الحرب الباردة و صور الأمريكيين و الروس و غيرها من الأمور الأخرى ذات الاهتمام.

ولقد تناول رولان بارت **Roland Barthes** فى كتابه (**Mythologies** الأساطير) الأهمية الأسطورية أو ما يمكن تسميته بالمدلولات الثقافية لعدد من ظواهر الحياة اليومية فى فرنسا و ذلك مثل المصارعة و لحم الاستيك و البطاطس الشيبسى والدُمى وجريتا جاربو ورقصات الإثارة الجنسية، و لقد كان غرضه من هذا الكتاب هو أخذ عالم "الواقعيات التى لا معنى لها" وتقديم المدلولات (والتى توضح نفسها على أنها أمور أيديولوجية) مرتبطة بها، و لقد أشار على سبيل المثال فى مناقشة للعب فى فرنسا بقوله:

> "إن اللعب الفرنسية عادة ما تعنى شيئًا و أن هذا الشيء دائمًا ما يكون نشأ و تكون اجتماعيا بالأساطير أو أساليب حياة البالغين الحديثة : الجيش والإذاعة ومكتب البريد و الطب و المدرسة و تصفيف الشعر والقوات الجوى (المظلين) و المواصلات (القطارات و السيارات والموتوسيكلات و محطات الوقود) و العلم (لعب المريخيين) (لعبة مشهورة تدور فى المريخ)"(ص٥٣).

فهذه الأشياء و هى مدلولات لهذه الأغراض و التى أوضحتها بارت **Barthes** بمزيد من التفاصيل و ذلك من خلال بعض التطورات الأسلوبية البارعة و بعض المدلولات الخيالية، و لقد قام بنفس الشيء مع الثقافة اليابانية فى كتابه ثقافة العلامات (١٩٧٧، ١٩٨٢)، ويمكننا إجراء قياس تمثيلى مع النظرية الرمزية السيميولوجية هناك و من حيث المعنى يمكننا أن نقترح أن فك العلامات هو المعبر/المشير و أن المدلول هو المعبر عنه/المشار إليه فمعرفة أن معبراً / مشيراً ما يمكن أن يشمل النطاق الرمزى الذى يكون فيه العرف أمراً حيويًا، و يجب على أى حال تعلم معنى الرمز و قد يكون لرمز ما العديد من المعانى المختلفة، و تعد عملية التكثيف بالغة الأهمية هنا، و يمكن أن تتكون الصورة فى حلم ما من العديد من الصور المختلفة أو أجزاء من الصور و علاقة الصور المختلفة بصورة واحدة يتشابه فى طبيعة الدلالة الضمنية.

و تشمل أخذ المصطلحات بشكل حرفى (بما فى ذلك الصور و الأصوات والأشياء و أشكال أخرى من الاتصالات) وعلى عكس المدلولات و التى تشتمل على المعانى العديدة التى تحملها الكلمة أو تعطى لها، و تتناول عملية فك العلامات المعنى الحرفى الذى تقدمه هذه الإشارة أو ذاك الرمز و عليه فإن كلمة **Barbie Doll** الدمية باربى (دمية اشتهرت عبر وسائل الإعلام) ترمز إلى الدمية التى تأخذ شكل امرأة جميلة طائشة و التى تم التسويق لها أول مرة عام ١٩٥٩و التى كانت بطول ١١،٥ بوصة و مقاييسها كانت ٢٥،٥ بوصة للصدر و ٠،٣ بوصة للوسط و ٢٥،٤ للوركين (ولقد تغيرت هذه المقاييس فى السنوات الأخيرة)، و ما لدينا هنا ما هو إلا وصف حر للباربى دول ليس أكثر، أما ما تفيده الباربى دول ضمنيا فهو أمر آخر له العديد من الآراء المختلفة فلقد اقترح بعض العلماء على سبيل المثال أن قدوم هذه اللعبة وشعبيتها الطاغية بعد ذلك (و ما شابهها من عرائس لعبة) يميزان نهاية الأمومة كدور غالب للفتيات الصغيرات فى الولايات المتحدة ذلك لأن باربى تقضى معظم وقتها كمخيطة تشترى الملابس و تقيم علاقات مع كين و غيره من العرائس الدمى، كما أنها تعد الفتيات الصغيرات كى يصبحن أمهات و هو ما قامت به العرائس الدمى الأخرى وهى العرائس التى كانت تعاملها الفتيات كأطفال رضع وهن بذلك يقلدن أمهاتهن وهناك نقد كبير تم توجيهه لهذه الدمية و هو ما يشمل اختيار المدلولات الضمنية للأشياء والشخصيات و الصور و ربط الأحداث التامة بالمعانى التاريخية و الثقافية والأيدلوجية و غيرها من الاهتمامات.

وسنتحول الآن لمناقشة الاستعارة و الكناية و التى تعد كما أشار إليها عالم اللغويات رومان ياكوبسون **Roman Jackobson** كأساليب لتقديم المعانى (و لقد أدرجت اسم ياكوبسون **Jackobson** على أنه أمريكى فى الجدول ١-١ لأنه قضى وقتًا طويلاً فى التدريس فى الولايات المتحدة إلا أنه ينحدر من أصل أوروبى).

جدول ٤-٣ مقارنة بين المدلول الرمزى و الضمنى :

المدلول الضمنى	المدلول الرمزى
حرفى	شكلى
معبر/ مشير	معبر عنه / مشير إليه
واضح	مستدل عليه
يصف	يقترح معنى
فى حيز الوجود	فى حيز الأساطير

الاستعارة

الاستعارات هى أشكال توصيل المعنى بالتشبيه أو بالشرح أو تفسير شىء وفقًا لشىء آخر (مثل " حبى وردة حمراء") كما أن التشبيهات توصيل تشبيه، أما التشبيه الضعيف فيستخدم أدوات التشبيه (ك) و كأن (Like oras) (حبى كأنه وردة حمراء) و يعرف معنى ويتعلم الاستعارة و التشبيه فى حصص الأدب حيث يوصف كل من الاستعارة و التشبيه كلغة مجازية و تفترض أن الاستعارات لا يتم استخدامها سوى للأغراض الشعرية أو الأدبية كما أنها تفترض أن الاستعارات ما هى ألا ظاهرة غير مهمة نسبيًا، و يبرهن كل من جورج لاكوف **Georage Lakoff** ومارك جونسون **Mark Johnson (1980)** على العكس حيث يرون أن الاستعارات مهمة فى حياتنا.

> "يعتقد معظم الناس أنهم بإمكانهم المضى قدمًا فى التعبير عما بداخلهم بدون الاستعارة، ولقد وجدنا على العكس أن الاستعارة أمر عام فى الحياة اليومية ليس فقط فى مجال اللغة بل فى الفكر والآراء أيضا فنظامنا الاستيعابى العادى (وفقا للمعايير التى نفكر بها ونؤدى بها) يعد استعاريًا بطبيعته".

فالمفاهيم التى تحكم فكرنا ليست أمورًا عادلة للذكاء والفكر فهى تحكم أيضا أدءنا اليومى حتى فى أدق التفاصيل وتشكل مفاهيمنا حول ما نراه وكيف نسير فى

هذا العالم وكسف نرتبط بالآخرين وهكذا فإن نظامنا الاستيعابى يلعب دوراً رئيسياً فى تعريف واقعيات حياتنا اليومية. (ص٣)

إذن تلعب الاستعارة دوراً بالغ الأهمية فى الأسلوب الذى نفكر به ونعمم تفكيرنا وهى ليست مجرد وسيلة لغوية يستخدمها الشعراء وغيرهم من الكتاب لتعميم أنواع معينة من الاستجابات العاطفية بل إنها جزء أساسى من الأسلوب الذى يفكر به الإنسان ويتصل به.

ويناقش كل من **Lackoff** و **Johnson** عدداً من الأنواع المختلفة للاستعارات من بينها ما يلى:

- الاستعارة التركيبية : والتى تشكل الطريقة التى نفكر بها ونرى بها ونؤدى بها.
- الاستعارة التوجيهية : والتى تتناول الميل الاتساعى / المكانى كما هو معكوس فى التعارضات القطبية.
- الاستعارة الوجودية : والتى تفسر الحياة وفقاً للأشياء والمواد العامة.

وعادة ما نستخدم الأفعال بطريقة مستعارة كما سنرى فيما يلى على سبيل المثال:

The ship أى السفينة (كما لو كانت سكيناً أو هى سكين) **Sliced in the wave** الفعل **slice** بمعنى يشرح أو يقطع إلى شرائح (فتم فى المثال تشبيه السفينة بالسكين) ويمكننا استبدال ذلك بأفعال أخرى مثل **Raced** سبقت أو **Tore** مزقت أو **cut** قطعت، وفى كل من هذه الحالات سيكون المعنى مختلفاً تماماً، إذن فالاستعارة ليست مقصورة على لغة مجازية نجدها فى الشعر بل هو وسيلة لتقديم المعانى، وينطبق الأمر نفسه على الكناية والتى سنناقشها فى الجزء التالى.

الكناية

أما الكناية فهى شكل من الحديث يتم فيه توصيل المعنى بتوارد الخواطر و هو ما يتناقض مع الاستعارة حيث يتم توصيل المعنى بالتشبيه، وتتكون كلمة **Metanoma**

من جزئين (Meta التحويل) و(Onoma الاسم) وعليه فإنها بالتسمية الحرفية تعد التسمية البديلة.

جدول ٤-٤ : مقارنة بين الاستعارة و الكناية

الاستعارة	الكناية
التشبيه/ التماثل	التوارد/ التحاور،
الانتقاء	الجمع/الدمج
التشبيه	المجاز المرسل،
الرومانسية	الواقعية،
السريالية (فى اللوحات الزيتية)،	التكعيب (فى اللوحات الزيتية)،
الشعر	النثر،
تحديدات ورمزية فرويد (فى الأحلام)،	تكثيف و إحلال فرويد (فى الأحلام)

وفى مقالة للأهمية النظرية الكبرى (و الصعوبة) لفقد القدرة على الكلام – وهو مرض يصاحب أية أمراض تحدث بالمخ و يكون من شأنها منع الأفراد من التعبير عن أفكارهم، – ويناقش رومان ياكويسون ١٩٨٨ Roman Jackson الفرق بين كل من الاستعارة و الكناية فيقول:

"فكل شكل من اضطراب فقد القدرة على الكلام يتكون من مرض ما أكثر أو أقل حدة سواء كالقدرة على الانتقاء و الاستبدال أو الجمع والتركيب، و يشمل المرض السابق تشوه العمليات اللغوية الكبرى بينما يتسبب المرض الأخير فى تلف القدرة على الحفاظ على الترتيب الهرمى للوحدات اللغوية، و يتم قمع القدرة على التماثل فى الأولى و التحاور فى النوع الآخير بين فقد القدرة على الكلام، و تعد الاستعارة غريبة على اضطراب التشابه أما الكناية فهى غريبة على اضطراب التحاور ".

"و قد يحدث تطوير الخطاب إلى جانب الخطوط الدلالية المختلفة، و قد يؤدى أحد الموضوعين إلى الموضوع الأخر سواء من خلال تشابههم أو

من خلال تحاورهم، وقد يكون الأسلوب الاستعارى هو الأكثر مناسبة للحالة الأولى و قد يكون أسلوب الكناية هو الأكثر مناسبة للحالة الثانية نظراً لأنهم قد وجدوا التعبير الأكثر قوة فى الاستعارة و الكناية على الترتيب" (ص ٥٧-٥٨).

بعدها سيكون لدينا قطبين (تناقضين كاملين) هما الاستعارة و الكناية، وتتواصل الاستعارة بالانتقاء (التركيز على التماثل بين الأشياء) أما الكناية فتتواصل بالجمع (التركيز على التوارد فى الزمان و المكان بين الأشياء) و يعد التشبيه هو الشكل الضعيف من الاستعارة (استخدم كـ و كأن) و المجاز المرسل هو الشكل الضعيف من الكتابة (حيث سيحل الجزء محل الكل و العكس بالعكس)، و يوضح الجدول ٤-٤ هذه الفروق (وعدد الآخرون و هو ما تم أخذه من عدة أجزاء من مقالة لياكوبسون **Jackobson** ووفقًا لياكوبسون **Jackobson** فيمكن للفرد أن يحدد أسلوب الكاتب بناء على كيف يستخدم هذا الكاتب أو الكاتبة آليتين بلاغيتين و أى من القطبين سيتغلب على الآخر، و لهذا الفرق ارتباط بأى عملية رمزية كما أوضح ياكوبسون .

"تتضح المنافسة بين كلا الآليتين: الاستعارة و الكناية فى أى عملية رمزية و يمكن أن تكون شخصية بينية أو اجتماعية، و عليه ففى الاستفسار عن تركيبة الأحلام سيكون السؤال الحازم و القاطع هو إذا ما كانت العلامات والعواقب المؤقتة يقومان على التحاور (تكثيف فرويد الكنائى للإحلال و المجاز المرسل) أو عن التشابه (تحديد ورمزية فرويد)"(ص ٦٠).

من السهل نسبيًا تحليل الاستعارة إلا أن التعامل مع الكناية، أمر بالغ الصعوبة وهى العملية التى يقول عنها ياكوبسون **Jackobson** بتحد بسيط للتفسير، وهو ما تم تجاهلها نسبيًا، و ما يجعل الأشياء أكثر تعقيداً هو أننا غالبا ما نجد أن كلتا العمليتين تختلطان سوياً، و عليه فإن صورة الثعبان فى اللوحة الزيتية أو الإعلان يمكن أن يعمل بشكل استعارى على أنه رمز للذكورة أما من ناحية الكناية فإنه

سيقترح الثعبان الموجود فى جنات عدن، و تعد الإشارة إلى جنات عدن لها سمتها التاريخية و هو ما سيؤدى بنا إلى مجموعة المفاهيم التالية: التحليل التزامنى والتحليل ثنائى التزامن.

التحليل التزامنى و التحليل ثنائى التزامن

يقدم فرنارد دو سوسير ١٩٩٦ Ferdinand de Saussure الفرق بين اللغويات الإستاتكية/ الساكنة (المتزامنة) و اللغويات التطورية (ثنائية التزامن) و هو الفرق الذى سنطبقه الآن على أنماط تحليل النصوص و الظواهر الثقافية.

إن جميع العلوم قد تنتفع بالإشارة إلى الإحداثيات التى يتوازى معها الموضوع الراهن، ويجب أيضًا جمع الفروق بين:

١- محور التلقائيات والذى يمثل علاقات الأشياء المتعايشة و التى يتم منها استثناء التداخل الزمنى.

٢- محور التعاقبات و الذى يمكن بناء عليه التفكير فى شيء واحد كل مرة ولكن بناء عليه ستوجد كل الأشياء الموضوعة على المحور الأول مع متغيراتها، (ص٧٩-٨٠).

ويواصل سوسير Saussure شرحه للفرق بين هذين المنظورين باقتراح أننا يمكننا أن نتخيل نبات ما، فإذا قمنا بقطع طولى فى جذع النبات سنرى حينها الألياف التى تشكل النبات (ص ٨٧)، و لكن إذا ما قمنا بقطع عرضى (أى قطع بعرض الجذع) فإننا سنرى الألياف فى علاقة خاصة ببعضها البعض و هو ما لا نستطيع أن نراه عندما ننظر من القطع الطولى، و عليه فإن المنظور الذى يتبناه المرء سواء كان تزامنيا أو ثنائى التزامن يؤثر على ما يراه الفرد، و يوضح الجدول رقم ٤-٥ الفرق بين التحليل التزامنى و التحليل ثنائى التزامن، و لا يمكن للمرء أن يتعامل مع كلا المنظورين فى الوقت نفسه و لكن كلا المنظورين ضروريان، و يقدم سوسير Saussure هذا الفرق كجزء من برهان على دراسة اللغويات من المنظور الأحادى والمنظور ثنائى التزامن.

جدول ٤-٥ مقارنة بين التحليل أحادى التزامن و التحليل ثنائى التزامن.

أحادى التزامن	**ثنائى التزامن**
التزامن	التعاقب
ثابت زمنيًا	منظور تاريخى
العلامات فى نظام ما	العلاقات بالزمن
تحليل التركيز	تطور التركيز
ثابت	تطورى

ولنرى كيف يتم تطبيق الفرق بين كلا نوعى التحليل على دراسة الإعلام والثقافة الشعبية، و يمكن للفرد أن يركز على الأسلوب الذى تطورت به ظاهرة معينة مثل قناة المنوعات أو موسيقى الراب أو يمكنه التركيز على الظاهرة فى فترة زمنية محددة، و لكن يمكن للمرء أن يأخذ كلا المنظورين الواحد تلو الآخر و ليس سويًا، هذه هى الفكرة التى تجعل كلا المرحلتين متماثلتين مع الشكل و مع الظاهرة الأساسية فى خداع دائم : و هى صورة لرسمين جانبين مظللين و التى يمكن رؤيتها دائما بدلاً من الصورة الظليلة للفازة، و يمكن للفرد إما أن ينظر إلى الشكل و أن يرى الفازة أو إلى الأرضية و أن يرى الوجوه، و لكنه لا يستطيع أن يراهما فى الوقت نفسه، فالأسلوب الذى يتخذه الفرد سواء كان أحادى أو ثنائى التزامن يعتمد بشكل كبير على ما يحاول أن يكتشفه، و فى هذا المثال سيكون عن قناة الأغانى أو عن موسيقى الراب : أما إذا سلكنا الرأى أحادى التزامن فسينظر المرء إلى قناة الأغانى أو إلى موسيقى الراب عند مرحلة زمنية معينة و سيحاول ربطها بالأمور الثقافية والاجتماعية و السياسية أما إذا ما أخذنا المنظور الثنائى التزامن فى الحسبان فسنجد أن هذا الشخص قد يختار الأسلوب الذى تطور به فنان الأغانى أو موسيقى الراب على مر السنين و الشخصيات المهمة فى هذه القناة أو فى هذه الموسيقى، أما الأسلوب الآخر الذى قد يسلكه الباحث الذى ينظر إلى موسيقى الراب فيشمل علاقتها

بأشكال التعبير الأفريقى الأمريكى مثل الثنائيات و فى أى حالة من الحالتين سنجد أنه ينظر اليها وفقًا لمعايير علاقتها التاريخية.

ارتباط النصوص ببعضها البعض (التناص)

هناك جدل كبير حول ما تعنيه كلمة **Intertextuality** وكيف يتم تعريفها (و هو ما ينطبق أيضًا على العديد من المفاهيم الأخرى و النظريات التى يستخدمها النقاد الثقافيون و هو ما قد أضيفه هنا)، و بصفة عامة فإن هذا المفهوم يعرف بأنه اقتراح بأن كل النصوص ترتبط (بدرجات متفاوتة) ببعضها البعض و ذلك نتيجة لموروثنا الثقافى المشترك فى أن النصوص قد تستفيد فى بعض الحالات من الحبكات الدرامية و الشخصيات و الأحداث والموضوعات و الأبطال و البطلات و أساليب اللبس الموجودة فى النصوص التى سبقتها، إذن فإن مصطلح **Intertextuality** (ارتباطية النصوص) يشمل استخدام النصوص سواء بطريقة إدراكية (من خلال الاقتباس) أو بطريقة لا إدراكية (و هو الموضوع الذى تناولته بإيجاز فى الفصل الثانى فى مناقشة فكرة باختين **Baktitin** للحوارية.

وتعد الباروديا (المحاكاة الساخرة) أفضل مثال لارتباطية النصوص، و هناك ثلاثة أنوا ع للباروديا أو التقليد الكوميدى و هى : بارودية أعمال معينة و بارودية أساليب مميزة لكتاب أو مبدعين أو فنانين معينين أو بارودية أنوا ع خاصة، و يتم تقدير و امتنان الباروديات عندما تعتاد على ما يتم تقليده و ذلك على الرغم من أنها مضحكة و لاتزال تلقى الاستحسان على الرغم من عدم المعرفة بالعمل أو الأسلوب أو النوع الذى يتم تقليده، ففيلم (ديرديفو) **DerDove** على سبيل المثال يعد تقليداً ساخراً مضحكًا لأسلوب إنجمار برجمان **Ingmar Bergman** حيث يتم استخدام شخصيات هذا الكاتب و التى تتحدث باللغة السويدية الساخرة و بذلك تستخدم الحبكة الدرامية التى وضعها الكاتب و تسخر من الأسلوب السينمائى الذى وضعه برجمان **Bergman**، لقد وجد الكثيرون أن هذا الفيلم مضحك للغاية، و لكن أولئك الذين شاهدوا أفلامًا لبرجمان مثل حبات الفراولة البرية **Wild Strawberries** حبات الفراولة البرية و الفقمة «عجل البحر» السابعة **The Seventh Seal** الفقمة "عجل البحر" السابعة، يمكنهم أن يستمتعوا أكثر.

وتمثل البـاروديا الاقتبـاس الإدراكى واسـتخدام النص أو الأسلوب النوعى أو الأدبى أو الإبداعـى لعمل شـخص مـا، و يعتـمـد بعض الكتـاب و الفنانين فى بعض الحالات على الموضوعات المهمة التى ألفها و اعتـاد عليها الناس، و عليه فإن فيلم (Forbidden Planet كوكب محرم) يقوم على قصة The Tempest العاصفة لوليم شكسبير كما أن العديد من الأفلام و البرامج التليفزيونية تستخدم الحبكات الدرامية و الموضوعات من المصادر الشعبية و التى تعد جميعًا أمثلة لارتباطية النصوص، وتشمل الأمثلة الأخرى مثل المسرحية الموسيقية (Kiss me Kate قبلينى يا كيت) ومسرحية شكسبير (Taming of the Shrew تتويج المرأة السليطة) والمسرحية الموسيقية (West Side Story قصة الحى الغربى) ومسرحية شكسبير (Romeo and Juliet روميو و جولييت)، ففى هذه الحالات تتضح ارتباطية النصوص ببعضها البعض و عادة ما يستخدم مؤلفو المسرحيات الموسيقية شكسبير و أعماله كمصدر لأعمالهم و ذلك على الرغم من إجرائهم للعديد من التعديلات إلا أن ارتباطية النصوص لا تتضح فى العديد من الحالات و لا يعرف الكتاب أنهم أيضا يحققونها (بتعديل الشكل) فى الحبكات الدرامية و فى الموضوع و الشخصيات مقارنة لما كان عليه الوضع فى النص الأصلى.

ولا تعد ظاهرة الاستعارة النصية بالظاهرة الجديدة، و كما يشير باختين Bakhtin ١٩٨١ فى مناقشة عن العصور الوسطى فإن:

"دور كلمة الآخرين كانت ذات أهمية فى ذلك الوقت حيث كانت هناك اقتباسات و التى تم التأكيد عليها بصدر رحب و بإجلال أو كانت شبه مدركة أو شبه مخفية أو غير مدركة على الإطلاق و يمكن أن تكون صحيحة أو مشوهة عن عمد أو بدون عمد أو يتم تفسيرها مجددًا و عن عمد و هكذا، إن أحد أفضل المراجع عن باروديا "تقليد ساخر" للعصور الوسطى يوضح أن تاريخ أدب العصور الوسطى و أدبه اللاتينى على وجه التحديد يعد هو تاريخ الاستحسان و التقييم و إعادة التقديم وتقليد الملكية الفكرية لشخص آخر". (ص٦٩)

ومن هذا المنظور لهذا المفكر نجد أن ارتباطية النصوص متأصلة فى الأسلوب الحوارى الذى يتصل به الناس ببعضهم البعض و بالموضوع الذى تمت مناقشته فى الفصل الثانى، ففى المحادثة /الحوار نجد أن ما نقوله يعتمد على ما يقوله الآخرون وما قالوه و ما نتوقع منهم أن يقولوه، وتعد محادثاتنا حوارية و كذلك إبداعنا.

نظرية المؤلف

كما يقترح فإن الكلمة **Auteur** وهى كلمة فرنسية – **Author** (فى اللغة الإنجليزية بمعنى كاتب أو مؤلف) فتعنى شخصاً لديه أحاسيس جمالية و تأثير بالغ الأهمية فى تكوين النص، و فى النصوص الأدبية سنجد أن التأليف الفطن لا يمثل أى مشكلة، ولكن من أنوا ع الفن التعاونى مثل الأفلام فإن الحكم على التأليف سيكون أمراً بالغ التعقيد، و بكلام عام فإن واضعو نظريات الأفلام قد استنتجوا أن مخرج الفيلم هو مؤلفه الحقيقى و هو الشخصية الأكثر إبداعاً.

إلا أن نظرية المؤلف تهتم بأكثر من الفيلم فهى تهتم بعمل المخرج – إلى جانب المجموعة الكاملة من أفلامه – الموضوعات والسمات الجمالية لهذه الأفلام لذا فإن النص فى النقد للمؤلف ليس على فيلم واحد بل على مجموعة أعمال المخرج ويفسر بيتر وولين ١٩٧٣ **Peter Wollen** نظرية المؤلف على النحو التالى :

> "يجب تعريف المخرجين العظماء و فقاً لمعايير العلاقات المتغايرة فى خصوصيتهم و كذلك فى تماثلهم و لقد لاحظ رينوار **Renoir** ذات مرة أن المخرج قد يقضى معظم أو طيلة حياته فى صنع فيلم واحد و سيكون هذا الفيلم (و هو المهمة التى سيقوم الناقد بتكوينها) مكوناً ليس فقط من السمات النمطية لأشكاله المختلفة والتى تعد محض حشو و لكن مبدأ التغاير الذى يحكمه و هو ما يعنى تركيبته السرية التى لا تتضح أو تظهر على السطح (جملة مأخوذة من عبارة لكلود ليفى ستراوس **Lévi-S tlauss**) إلا من خلال عملية التكرار.

ويقترح وولين Wollen أن نقاد نظرية المؤلف لا يبحثون فقط عن موضوعات مشتركة بل يبحثون عن مبادئ (غالبًا ما لا تكون ظاهرة) تقدم هذه الموضوعات وهذه التغايرات العديدة فى الأسلوب و فى أمور أخرى عن الموضوع، و عليه فإن ناقد المؤلف يبحث عن الهيكل الذى يكمن تحت مجموعة الأفلام لذا فإن نقد المؤلف يعد نقداً بعدياً (أى نقداً يتم توجيهه بعد أن يصبح الأمر حقيقة راسخة و بمجرد أن يكتشف الناقد هذه التركيبة يمكنه بعدها أن يحلل أفلاماً معينه وفقًا للمعايير التى ترتبط بها بهذه التركيبة و إذا ما أوضحناها بأسلوب آخر هى اللوائح أو المبادئ الجمالية والأسلوبية التى تكمن تحت مجموعة الأفلام، و يضيف وولين Wollen أنه من بين الاهتمامات التى يبديها الناقد للفيلم قد تكون أموراً مثل الأسلوب البصرى و سرعة الحركة والدوافع و الاستغراقات فى الموضوع، كما أن هناك اهتمامات أو أساليب أخرى يمكن للنقاد استخدامها عند تحليلهم للنصوص مما فى ذلك التحليل التسلسلى وتحليل نماذج التعارض و هو ما سنلتفت إليه الآن.

التحليل التسلسلى

وتعنى كلمة Syntagm التسلسل لذا فإن التحليل التسلسلى للنصوص يشمل دراسة التوالى الخطى للسرد، كما أن التحرير و الكتابة من حيث المعنى تشمل تداول ترتيب العناصر فى نص ما لتقديم معنى ما للبدء فى أنواع جديدة من الاستجابات للجماهير التى ستستقبل هذه النصوص، و هو ما ينطبق على كل شىء من ترتيب الكلمات إلى الأعمال الأدبية إلى توالى الصور (اللقطات على سبيل المثال) فى الأفلام و هو الموضوع الذى تم تناوله فى الفصل الثانى عند مناقشة المونتاج.

ولقد كتب عالم الفنون الشعبية الروسى ڤلاديمير بروب Vladimir Propp نصاً رائداً عام ١٩٢٨ يحمل اسم "بنيان الحكاية الشعبية" The Morphology of the Kolk-tale والذى حلل فيه عدداً من الحكايات الشعبية الروسية و يقترح أن كل هذه الحكايات يمكن فهمها فى سياق عدد محدود من المهام و هو ما يعنى أفعال شخصياتها و فقًا لأهميتها للعمل الفنى.

"وللمقارنة سنفصل الأجزاء الخاصة بروايات الجن و الروايات الخيالية بطرق خاصة، بعدها سنجرى مقارنة على هذه الروايات وفقًا لعناصرها، وستكون النتيجة الحتمية هى علم الصرف (البنية) (أعنى بذلك وصف الحكاية و فقًا لأجزائها العنصرية وعلاقة هذه العناصر ببعضها البعض و بالقصة ككل) Propp,1928/1988, P 19 بروب.

ولقد قرر بروب Propp استخدام الوظائف فى التحليل لأنه يبرهن على أنه لا يوجد أسلوب منطقى للتعامل مع الموضوعات فى القصص و ذلك لأن معظم المحللين يستخدمون طرق تصنيف مختلفة لتحليلها.

ويقترح أيضا أن هذه الوظائف هى مكونات رئيسية من القصة بالإضافة إلى ذلك فإنه يقترح أن عدد الوظائف محدود للغاية كما أن التسلسل الذى توجد به دائمًا ما يتشابه، كما أن جميع القصص الخيالية من نفس النوع تتماثل طالما أن تركيبها يتم للأخذ فى الحسبان، و يوضح الجدول ٤-٦ الوظائف التى طرحها بروب Propp والتى توضح العديد من النصوص الروائية المعاصرة - كالأفلام و البرامج التليفزيونية والقصص الكوميدية... إلخ، كلها تعد تحديثًا للقصص الخيالية و تشمل العديد من عناصرها، فحتى بعض النصوص التى لم تكن روائية بطبيعتها مثل نشرات الأخبار فى التليفزيون فيمكن تحليلها وفقًا لمعايير الوظائف التى طرحها بروب Propp،

و عندما نستخدم هذه الوظائف فى تحليل النصوص المعاصرة سيكون علينا أن نطور و نعدل هذه الوظائف أو بعضًا منها، و عليه فعند نهاية النصوص المعاصرة قد ينام البطل مع البطلة، فهذا التغاير المعاصر لوظائف بروب Propp والتى توضح البطل و هو يتزوج الأميرة فى القصص الخيالية الروسية التقليدية، لذا لن يكون لزامًا علينا أن نتخيل أن يكون ترتيب جميع النصوص متماثلاً، والأمر المهم هنا هو الدرجة التى يمكن عندها استخدام نظرية بروب Propp عن بنية النص لتفسير النصوص المعاصرة : كل شىء بدأ من أفلام جيمس بوند حتى البرامج الإخبارية الوظيفية على شاشات التلفاز.

تحليل نماذج التعارض

وفى سياق هذه المناقشة سنجد أن هذا النوع من التحليل يشمل تحليل النصوص وفقًا لنماذج التعارض (و التى تعتمد على الحوار و حركات الشخصيات) الموجودة فى النصوص، و يمكننا أن نأخذ و سائلنا لتحديد التركيبة النموذجية للنصوص من موارد عديدة، و يبرهن سوسير Saussure ١٩٦٦ على أن المفاهيم يتم تعريفها بأساليب مختلفة و أنها تأخذ معانيها ليس بالمحتوى الإيجابى الذى لديها بل السلبى من علاقاتها مع المصطلحات الأخرى فى هذا النسق (ص ١١٧).

ويمكننا أن نطبق رؤية سوسير Saussure فى النظر إلى الشخصيات وأن نحدد نماذج التعارض بين الشخصيات (مثل الأبطال والأنذال) وبين أفعالهن وحركاتهم (مثل إنقاذ فتاة وهى فى مأزق واختطاف آنسة) أما كلود ليفى ستراوس ١٩٦٧ Claude Levi Strauss فقد حلل الأساطير وفقا لمكوناتها الأساسية أو أسطورتها حيث رتب هذه الأساطير على شكل نماذج تعارض تبين المعنى الخفى للنصوص ويمكننا إذن أن نكيف منهجية Levi - Strauss وأن نبحث عن مجموعة من التناقضات الثنائية والتى تقدم لنا نصًا ما حتى إذا كان هذا الأمر قد يشمل مقدارًا معينًا من التبسيط ويمكن وضع هذه الأشياء فى جدول يضم المتناقضات القطبية والتى يمكن تفسيرها بعد ذلك ببعض التفاصيل.

الوظيفة		الوصف	
		الموقف الأولى	يتم تقديم أفراد الأسرة، وتقديم البطل
١	B	التغيب	يغيب عن المشهد أحد أفراد الأسرة (ذكر أو أنثى)
٢	y	التحريم/ المنع	يتم تحريم شىء ما على البطل (ويمكن عكس هذا الأمر)
٣	s	الانتهاك	يتم انتهاك هذا التحريم
٤	E	الاستكشاف	يقوم النذل بمحاولة للحصول على المعلومات
٥	S	التسليم	يحصل النذل على معلومات عن الضحية

٦	M	الخداع	يحاول النذل أن يخدع الضحية
٧	B	الاشتراك فى الجريمة	يتم خداع الضحية
٨	A	النذالة	يتسبب النذل فى الضرر لأحد أفراد الأسرة أو
٩	B	الحاجة	يحتاج أحد أفراد الأسرة لشىء ما ويرغب فى شىء ما
١٠	C	الوساطة	تتم معرفة الحظ التعس ويتم إعدام / احتجاز البطل
١١	C	المواجه	يوافق البطل (من يسعى للبطولة) أو يقرر المواجهة
١٢	D	المغادرة	يقوم البطل بمغادرة المنزل
١٣	E	مهمة المانح الأول	يتم اختبار البطل ويتلقى المساعدة من مساعد أو عامل خيالى
١٤	F	رد فعل البطل	يكون للبطل رد فعل تجاه هذا المساعد أو هذا العامل
١٥	G	الكفاح	يشترك كل من البطل والنذل فى معركة مباشرة
١٦	H	الوصف	يتم وصف البطل
١٧	J	النصر	تتم هزيمة النذل
١٨	J	التصفية	يتم تصفية والتخلص من سوء الحظ الأولى
١٩	K	العودة	يعود البطل
٢٠	K	المتابعة والمطاردة	تتم مطاردة البطل ومتابعته
٢١	Pr	الإنقاذ	يتم إنقاذ البطل من المتابعة
٢٢	Rs	الوصول السرى	يصل البطل دون أن يدرى به أحد إلى وطنه أو إلى مكان آخر
٢٣	j	ادعاءات لا أساس لها	يقدم البطل الزائف
٢٤	L	مهمة صعبة	يتم طرح مهمة صعبة على البطل
٢٥	M	الحل	يتم حل المهمة

٢٦ N	المعرفة	تتم معرفة البطل
٢٧ R	الافتضاح	يتم افتضاح والكشف عن البطل الزائف / النذل
٢٨ Ex	التغير	يأخذ البطل مظهرا جديدا
٢٩ T	العقاب	تم معاقبة النذل (الشرير)
٣٠ U	الزفاف	تم زفاف البطل واعتلاؤه العرش
٣١ W		

وعند تقديم هذا الجدول يجب علينا أن نجد التعارضات الأساسية فى النص ثم ندرج الشخصيات والأحداث والأفعال والحوار المنطوق وما شابه ذلك لتتماشى خطياً ومنطقياً وترتبط ببعضها البعض تحت كل من هذه التعارضات، ويمكن لهذا التحليل وفقًا لـ ليفى شتراوس Levi - Strauss أن يخبرنا بالمعنى الكامن أو المعنى الخفى للنص ويخبرنا التحليل التسلسلى بما يحدث فى النص أما التحليل الخاص بنماذج التعارض فيخبرنا بما يعنيه النص وهو الأمر الذى لا يتضح غالبا، فهذا النوع الأخير من التحليل يبين فى جوهره الأسلوب الذى يقدم به العقل البشرى وفقا لمستوى إدراكنا وبسرعة مماثلة لسرعة الحاسب الآلى معنى الشخصيات وأفعالها فى النصوص، وبتقديم مثل هذا الجدول يجب أن يجد المرء تعارضات فعلية (إنسان سعيد / إنسان حزين) وليس نفى (إنسان سعيد / إنسان غير سعيد).

ويجب أن نتذكر أن المعانى فى النصوص عادة ما تحتاج إلى توضيحات وسيجد النقاد الذين يستخدمون المناهج وطرق البحث المختلفة والمنظورات المختلفة معان مختلفة، وسيتم أدناه مناقشة مسألة توضيح المعانى هذه بتفصيل أكبر فى الجزء التالى.

المذهب البنيوى

وهى طريقة تحليل تقوم على النظرية اللغوية والفكر الإنثربولوجى اللذين يركزان على العلاقات الموجودة بين العناصر فى نظام ما بدلا من العناصر أنفسها

ويمكن أن يكون هذا النسق خرافة أو قصة أو فيلمًا أو نوعًا أدبيًا معينًا أو الأدب بصفة عامة، ويوضح جوما ١٩٧٥ **Joma than culles** الذى يناقش نظرية البنيوية وعلاقتها بعلم الإشارات / العلامات ولذلك يمكن رؤيتها كرموز أو علامات والتى تم تحديدها وفقا للشبكات الداخلية والخارجية للعلاقات وليس بجوهرها.

" وقد يتم التأكيد على نوع أو آخر من هذه التعارضات – ووفقًا لهذه المصطلحات فقد يحاول الفرد أن يميز بين كل من علم الإشارات / العلامات والنظرية البنيوية – ولكن فى الواقع فإن كلاً منهما مستقل فى دراسته للرموز فأحدهما يجب أن يبحث فى نظام العلاقات التى تمكن من تقديم المعنى أما الآخر فيحدد فقط ما هى العلاقات البارزة بين الأشياء التى يجب اعتبارها كعلامات وإشارات".

"وعليه تقوم نظرية فى المقام الأول على إدراك أن أفعال الإنسان أو منتجاته لها معنى يجب أن يكون مخفيًا لنظام مزايا وأعراف تجعل هذا المعنى ممكنًا" (ص ٤) .

فالأفعال والأحداث و الأهداف لها معنى فى علاقتها بالثقافة الموجودة بها (والتى تقترح أن يعد افتراضيًا أو جدليًا وليس طبيعيًا) وقد ينظر إلى هذه الثقافة على أنها نظام إشارات وأعراف أو قواعد لتفسير هذه العلامات / الإشارات ويمكننا إذن أن نرى علاقة بين هذا النوع من التفكير وأعمال سوسير **Saussure** التى اقتبستها سابقًا لدرجة أن المفاهيم قد تكون مختلفة ولا تفهم على أساس محتواها الإيجابى بل سلبى بعلاقاتها بالمعايير الأخرى، وعند التطرق إلى التحليل التركيبى لأى نص أدبى يمكننا أن نكيف الأساليب التى استخدمها ليفى ستراوس **Levi- Strauss** فى تحليلاته للأساطير، ويقترح قائلا دعنا نتذكر أن الأسطورة فى أصلها هى نظام مكون من أحداث عديدة للشخصيات أو الوحدات الأولية التى تسمى الموضوعات، وفى دراسة محتفى بها لأسطورة أوديب، ولقد رتب ليفى ستراوس ١٩٦٧ **Levi - Strauss** الموضوعات فى مجموعات من العلاقات التى رآها كوحدات مكونة فعلية للأسطورة ولقد حصلت هذه المجموعات آراء عن المعنى الفعلى والتى لم يتم تنظيمها مسبقا لهذه الأسطورة.

ويقوم التعديل على أسلوب ليفى ستراوس **Levi- Strauss** الذى أقترحه على حقيقة أن التفكير الإنسانى كما يقترح ياكوبسون **Jackobson** ثنائى بطبيعته وكما يشير ياكوبسون **Jackobson** وأخذ التعارض الثنائى كعملية أساسية للعقل البشرى لتقديم المعانى (ص ١٥) وعند القيام بالتحليل البنائى لنص ما سنبحث عن مجموعات من التعارضات القطبية الثنائية التى تقدم معنى للنص ويتم تحقيق ذلك من خلال إدراج التعارضات سيتم شرح ما الذى توضحه هذه التعارضات فى مقالة ما، ومن المهم أن نتذكر أننا نسعى لتحقيق التعارضات الفعلية وليس مجرد نفى تبسيطى، وترتبط هذه التعارضات أفقيًا حيث إنها ثنائية ورأسيا حيث إن جميع العناصر الموجودة على جانب واحد من الجدول يجب ربطها مع الجانب الآخر.

جدول ٤-٧ : التعارضات القطبية فى **Upstairs , Downstair**

الطابق العلوى **Upstairs**	الطابق السفلى **Downstairs**
غنى	فقير
سادة (الأمر)	عبيد (الطاعة)
ترفيه	عمل شاق
فعل أشياء غبية	فعل أشياء قاسية
الشمبانيا	الجعة (البيرة)
الزواج (الخيانة)	العزوبية / العنوسة

ولننظر كمثال على ذلك إلى المسلسل التليفزيونى البريطانى (**Upstairs Down-stairs** الطابق العلوى و الطابق السفلى) و الذى تمت إعادته مؤخراً (ابتداء من ربيع عام ١٩٤٤) فى الإذاعة العامة، و يقدم الجدول ٤-٧ بعض التعارضات القطبية التى قد يجدها الفرد فى المسلسلات بصفة عامة (و يمكن للمرء أن يقدم قوائم مماثلة عن كل حلقة من المسلسل)، و لقد كان كل بند تم إدراجه تحت قائمة **Upstairs** «الطابق

العلوى» معارضة تماماً للبنود المدرجة تحت قائمة Downstairs «الطابق السفلى» بالجدول و تتصل جميع البنود فى كل عمود مع بعضها البعض، و بالطبع فلن تقدم معظم النصوص مضاداتها و فى عناوينها و لكن فى هذه الحالة كان لدينا مسلسل آخر يسمى بـ بيلاميز The Bellamys وسيظل جدولنا عن التعارضات / المضادات القطبية كما هو فإن ذلك يتضمن أولئك الذين يعيشون فى الطابق العلوى و أولئك الذين يعيشون فى الطابق السفلى.

و يمثل الجدول التحليل البارديجى (نماذج التعارضات) لنص Upstairs Downstairs والذى يعكس المعنى الكامن للنص، ووفقاً لما ذكره ليفى ستروس -Lévi Strauss فلنتذكر أن التحليل الباريجى هذا يوضح المعنى الخفى للنص فإنه يخبرنا على سبيل المثال بما يحدث فى النص و ذلك باستخدام الوظائف المذكورة فى دراسة بروب Propp، ويعرف فلاسفة جماليات التلقى أن النصوص بالغة التعقيد و أن القراء يلعبون دوراً مهمًا فى تفسير النصوص إلا أن ذلك لا يعنى أن النصوص ليس لها تركيبات داخلية أو خفية من التعارضات / المتضادات التى تعطيها معنى أو أن بعض القراءات للنصوص تكون أفضل من غيرها.

و يركز كل من العلامات و علم العلامات/ الإشارات اهتماما على كيف يقدم الناس المعانى فى استخدامهم للغة و فى سلوكهم (كلغة الجسد و الملبس و تعبيرات الوجه وهكذا) و بالأساليب الإبداعية لجميع الأنواع الغنية، و سيحاول الجميع أن يقدموا معنى السلوك الإنسانى فى حياتنا اليومية و فى القصص التى نقرأها و فى الأفلام و العروض التليفزيونية التى نراها و فى الحفلات الراقصة التى نحضرها و فى الأحداث الرياضية التى نشاهدها أو نشارك فيها، و يعد البشر حيوانات خالقة للمعانى ومفسرة للمعانى. مهما كنا فنحن دائما نرسل رسائل و نتلقى و نفسر رسالات الآخرين التى يرسلونها إلينا، فما يقوم به علم الإشارات و العلامات هو أن يزودنا بأساليب أكثر تنقيحاً و تعقيداً لتفسير هذه الرسائل و إرسالها، و هو يزودنا على وجه الخصوص بطرق لتجلى النصوص فى الثقافات و الثقافات كنصوص.

هوامش المترجم :

١- أشار جون لوك إلى أن السيميوطيقا هى معرفة العلامات، بينما بين بيرس أن السيميوطيقا هى نظرية العلامات، و أوضح موريس ١٩٣٨ Morris أنها النظرية العامة للعلامات فى كل صورها و تجلياتها عند البشر و الحيوانات، اللغوية و غير اللغوية، الفردية و الجماعية، أما إكو Eco فيبين أنها العلم الذى يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات، قائمة على فردية مؤداها أن ظواهر الثقافة جميعها ليست سوى أنظمة من العلامات بمعنى أن الثقافة فى جوهرها عملية اتصال لهذا يرى سيبيوك SebeoK أنها تتناول وظيفة التواصل و وظيفة التعبير، ويشير مصطلح السيميولوجيا إلى الهيكل العام النظرى الذى تتأسس عليه السيميوطيقا، بينما يشير مصطلح السيميوطيقا إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة و بعض الباحثين يعدهما مترادفين فى المعنى، و كلاهما يعنى : علم العلامات،

٢- يقصد بمصطلح Index المؤشر أو الدليل إقامة علاقة سببية بين واقعة لغوية أو حدث لغوى وبين شىء تدل عليه هذه الواقعة، فمثلا قد يدل ارتفاع الصوت على حالة غضب أو هياج لدى المتكلم، و يرتبط المؤشر عند بيرس بالواقع الخارجى، و تكون العلاقة بين المؤشر و هذا الواقع الخارجى هى علاقة تجاور، فيمكن القول مثلا إن الدخان مؤشر للنار، و لا وجود هنا لعلاقة تشابه بين المشار و المشار إليه كما هو الحال بالنسبة لمصطلح الأيقونة، و لا لعلاقة اصطلاح كما هو الحال بالنسبة للرمز .

انظر فى تفاصيل مصطلحات السيميوطيقا : مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم، نصر أبو زيد ، دار إلياس للطباعة القاهرة ١٩٨٦ ص ٣٥٥، و يوجد بالكتاب ثبت بالمصطلحات من ص ٣٤٥- ص ٣٥٦ و قد استفدت فى ترجمة هذا الفصل من هذا الكتاب لا سيما فى ترجمة المصطلحات الرئيسية فى السيميوطيقا .

□ الفصل الخامس □

نظرية التحليل النفسى
والنقد الثقافى

سأختبر فى هذا الفصل عددا من المفاهيم الأساسية الموجودة فى نظرية التحليل النفسى ، وهو أحد أهم المناهج المستخدمة لدى النقاد الثقافيين . وسأركز على أفكار سيجموند فرويد ولكننى سأتناول أيضاً عددا من المفاهيم المصاحبة للتحليل بأسلوب يانج **Jang** (أو التحليل اليانجى).

وفى البداية يجب القول بأن نظرية التحليل النفسى مثيرة للجدل وأن هناك عدداً كبيراً من العلماء والنقاد الذين يشعرون أن النظريات الفرويدية واليانجية وغيرها من نظريات التحليل النفسى كلها شائعة لدرجة مبتذلة ولها تماثل مع أى من البشر أو الظاهرات الثقافية . ومن ناحية أخرى فإن الفكر الفرويدى إلى جانب الفكر اليانجى وأفكار العديد من مفكرى التحليل النفسى يستخدمها عدد كبير من النقاد الثقافيين ويبدو أن لديهم عدداً كبيراً من الأشياء المهمة التى يجب قولها عن النصوص والإعلام والثقافة الشعبية . ولقد أشار معظم المراقبون بمن فيهم أودين **WH. Auden** إلى أن الفكر الفرويدى فكر شامل ومنتشر فى المجتمعات الغربية حيث يستخدم معظم الأفراد أفكار فرويد دون حتى أن يعرفوا أنها قد جاءت من فرويد أو من مفكرين آخرين كانوا فى عصره . ومع أننا نتذكر ذلك الأمر جيدا سنختبر فى هذا الفصل بعض الأفكار المهمة لفرويد .

اللاوعى (الهو)

وتشمل الأفكار الأكثر أهمية لفرويد فكرة أن النفس لديها مستويات أو أنظمة مختلفة من الإدراك وهى الوعى و الوعى المسبق و اللاوعى وهو ما يعرف بافتراض فرويد الطوبوغرافى . وفى قاموس الطب النفسى لكل من هينز وكامبل ١٩٧٠ **L. Hin-**

sie R.S. Campbell تم التفريق بين هذه الأنظمة / الأنساق . فالإدراك يشير إلى ما ندركه ، وهو ما يعد جزءاً لا نهائيًا من النفس . أما المستويان الآخران فقد تم وصفها على النحو التالى :

"الوعى المسبق وهو ما يعتبر فى التحليل النفسى أحد الأجزاء الطوبوغرافية ويشمل هذا الجزء من الوعى أو الإدراك المسبق كلاً من الفكر والذكريات وعناصر ذهنية مماثلة وعلى الرغم من أن ما ليس بوعى فى الوقت الراهن إلا أنه قد يصبح وعيًا وذلك من خلال الاهتمام والتنبيه .وهو ما يتعارض مع جزء اللاوعى والذى تمتنع مكوناته من الوصول إلى الوعى وذلك من خلال قوة نفسية داخلية مثل الكبت" (انظر ص ٥٨٥) .

ويمكن تمثيل هذه المستويات الثلاثة مجازيًا بجبل الثلج (انظر الشكل ٥-١) فجزء الجبل الذى يظهر أعلى الماء يتم مقارنته بالوعى ، ولكن ما يمكن أن نراه تحت الماء فسنجد أنه يتوافق مع ما أسماه فرويد بالإدراك المسبق - الأنا العليا - المستمد من ضمير الجماعة البشرية التى ننتمى إليها . أما ما هو خفى فى أعماق البحر السحيقة وهو أكبر بكثير من الجزء الظاهر و المرئى من جبل الجليد فهو اللاوعى.

ويعد اللاوعى مهمًا لأغراض هذه المناقشة وذلك لأن العديد من العناصر المهمة فى النصوص ترتبط بعمليات اللاوعى لدى مؤلفى هذه النصوص وفى أنفسنا وعندما نقرأ أو نرى أو نستمع إلى هذه النصوص ويذكرنا نقاد التحليل النفسى بهذا بصفة عامة :

" ونظراً لأن كلا من الاضطراب العصبى الوظيفى والكتابة الإبداعية يرتبطان بأحلام اليقظة فلقد حاول فرويد أن يستغل العلاقة لإلقاء بعض الضوء على مزايا معينة للكتابة المبدعة ، ونظراً لأن أعماله الرائدة قد أصبحت بارزة وأوضحت أن نفس اللاوعى والرغبات الغريزية والصراعات التى تلعب دورا فى تقديم الأحلام وأحلام اليقظة على قدم المساواة مع الأعمال الأدبية . وهو ما يعنى أن الكاتب يكيف أحلام

يقظته وخياله على الشكل الذى يأمل بأن يكون ذا أهمية بالغة وممتعة بالمعنى العام – للآخرين . فأحلام اليقظة بصفة عامة خاصة بالفرد أما الكتابة بصفة عامة فهى للجماهير بيرنر (Brenner, 1974, p.p. 229 - 230) .

وبفهمنا لقوة النصوص يجب أن ندرك الأسلوب الذى ترتبط به عناصر إدراكنا والتى توضح لماذا تعد النصوص بصفة عامة صعبة التفسير .

وهناك نوع ما من الاتصال بين اللاوعى لدى الكتاب (والفنانين المبدعين فى جميع أنواع الإعلام) و اللاوعى لدى القارئ (أو المتفرج) . فلن يفهم أى من المبدع أو فرد الجمهور أو يدرك ما الذى يدور وما الذى يوضح السبب الذى لا يمكن به أن نسأل المؤلفين عما تعنيه أعمالهم .

ولقد وضع فرويد نظرية أخرى للنفس أيضًا تسمى بالافتراض التركيبى وهو ما يفسر الوعى وفقًا للعناصر فى النفس التى تسمى بـ " الـ هو والأنا والأنا العليا " . ووفقًا لهذه العناصر من هذا الافتراض (وهو ما يساعدنا على فهم النصوص والنشاط الإبداعى بصفة عامة) إننا نلتفت الآن إليه .

الــــهـــو أو اللا شعور Id

يعرف الـ هو فى الافتراض التركيبى لفرويد على أنه الممثل النفسى للدوافع فهو يقف الآن مضاداً للأنا العليا وهو ما يمثل الضمير والمعتقدات الأخلاقية ويصف فرويد (١٩٣٣) الـ هو بمصطلحات تصويرية :

" يمكننا الآن أن نقترب من الصور ويمكننا أن نسميها بالتشوش والاختلاط وهو المعرض للإثارة الشديدة . وسنفترض أن الـ هو موجود فى مكان ما وفى اتصال مباشر مع العملية الجسدية ويأخذ منها الاحتياجات الغريزية كما يمنحها التمثيل العقلى . وتملأه هذه

الغرائز بالطاقة ولكن ليس لديه أى نظام وليس لديه رغبة موحدة بل كنزوة للحصول على الرضا عن إشباع الحاجات الغريزية ووفقا للمتعة – المبدأ مقتبس من . Hinsie & Campbell 1970; p.362

ويعد هذا الـ هو id مصدر الطاقة ويجب ألا يتم كبته . وفى الوقت ذاته فيجب أن نذكر أنه بالنسبة لأولئك الذين لا يستطيعون التحكم فى الـ هو فإنهم لن يقدروا على تأجيل إشباعهم لتهذيب أنفسهم والتخطيط للمستقبل والعمل كأفراد مسئولين فى المجتمع . وسيتم السيطرة على هؤلاء الأفراد بدوافعهم .

ووفقًا لفرويد فإن الـ هو يشكل الجهاز النفسى الكامل للمولود بعدها سينقسم هذا العقل النفسى إلى ثلاثة أجزاء حيث سيضاف كل من الأنا والأنا العليا . ويختلف مفكرون آخرون مع فكرة أن العقل يكون هو الـ هو عند الميلاد ولكنهم يقولون بصفة عامة أن الـ هو يسبق عملية تطوير الأنا والأنا العليا . ويبدأ الأنا فى العمل فى فترة مبكرة من عمر الإنسان قد تكون عند سن ستة أشهر . ويهتم بالبيئة لأن الأنا سيشارك فى التأكيد من أن الـ هو يؤمن رضاؤه .

الأنـــا

يقال إن الأنا هو المستثنى من الدوافع وخدمة لهذه الوظيفة فإنه عادة ما يتوسط بين الـ هو والأنا العليا فى محاولة لتحقيق التوازن بينهما . ووفقًا لكل من Hin-sie و Campbell (1970)

> فإن الأنا فى علم التحليل النفسى يعد جزءًا من الجهاز العقلى و الذى يعد الوسيط بين الشخص والواقع . وتعد وظيفته الأولى هى استيعاب الواقع والكيف معه . وتشمل المهام العديدة للأنا الاستيعاب بما فيها الاستيعاب الذاتى والإدراك الذاتى والسيطرة الحركية والتكيف مع الواقع واستخدام مبدأ الواقع (ص٢٤٧)

وكما نوهنا أعلاه فإن مفاهيم الـ هو والأنا و الأنا العليا تكون افتراض فرويد التركيبى، ذلك على عكس افتراضه الطوبوغرافى السابق و الذى يركز على الوعى والوعى المسبق واللا وعى .

أما فى التحليل التركيبى فيمكننا فى الغالب أن نجد شخصيات فى النصوص يمكن وصفها كشخصيات تمثل الأنا أو كشخصيات تعد وظائفها من الأساس وظائف الأنا . أى أنها تتناول علاقة الفرد ببيئته . (كما يمكن أن نجد أيضًا شخصيات الـ هو والتى تتواجد غالبًا بالرغبة فى السعادة وشخصيات الأنا العليا والتى تمثل الضمير وما يتعلق به من مسائل) وبنفس الأسلوب يمكن أن نجد الأغراض والمؤسسات والظواهر الأخرى التى تمثل أو تعكس الأنا ، ويدافع الأنا عن نفسه من المضايقات أو الهجمات التى تلقى عليه من الآخرين وذلك من خلال استخدام عدد من آليات الدفاع كالقمع والإنكار والتناقض الوجدانى والتنحية والإيعاز .

الأنـــا العليـــا

يستحق الأنا العليا الكثير من الاهتمام مقارنة بالـ هو والأنا فى هذه المناقشة ووفقًا لفرويد فإن الأنا العليا هى النظام فى عقولنا الذى يشارك كلاً من الضمير والأخلاقيات والتطلعات المثالية . ويصف تشارلز برنر (١٩٧٤) **Charles Brenner** الأنا العليا بأن له الوظائف التالية :-

١- الموافقة أو الرفض على الأفعال والرغبات على أساس الصواب .

٢- المراقبة الذاتية الانتقادية .

٣- المعاقبة الذاتية .

٤- المطالبة بالتأنيب أو الندم على ارتكاب الأخطاء .

- امتداح الذات أو حب الذات كمكافأة على الأفكار الفاضلة أو المرغوبة وعلى خلاف المعنى العادى للضمير فإننا ندرك أن وظائف الأنا العليا عادة ما تكون أكبر ولها إدراكية (ص ١١١ - ١١٢) .

إذن فإن الأنا العليا تعمل فى اتجاه معاكس للـ هو والأمر المثير للاهتمام هو أن ما يشير إليه برنر **Brenner** هو أن الأنا العليا لدينا يرتبط أساسًا بالأنا العليا لأسلافنا . فهم المسئولون عن تكوين الأنا العليا لآبائنا والذين بدورهم يدربوننا على

الأحاسيس الأخلاقية والمعنوية . ويضيف أن حدة الأنا العليا لدينا ليست مرتبطة بحدة التدريب الذى قدمه لنا والدانا بل بالأسلوب الذى نتعامل به مع عقدتهم الأوديبية واستنباطنا لهذه العملية ينمى الأنا العليا أساسًا ووفقًا لنظرية التحليل النفسى من احتياجنا لرفض الرغبات العدائية التى لدينا والتى تكتسب صفة إتيان وغشاء المحارم بطبيعتها والتى يتم تسميتها بعقدة أوديب .

لذا فلقد عرفنا أن هذه النظرية تتماشى مع الأنا العليا لأبنائنا أثناء صراعهم لعقدة أوديب التى لديهم . وعليه سنتعرف على الأنا العليا لوالدينا والتى تكونت إلى حد كبير على يد والدينا .ويؤدى رفض الأنا العليا لدينا إلى مشاعر الذنب وتأنيب الضمير أما الموافقة عليها فيؤدى إلى مشاعر الفرحة والرضاء .

ولقد استخدم فرويد أيضًا مفهوم الأنا العليا لتفسير سلطة القادة والشخصيات الكاريزمية على الآخرين وينطبق هذا التحليل على المنظمات السياسية والملل والنحل الدينية وغيرها . ويقترح فرويد أن ما يحدث هو أن الناس يتعرفون على قادتهم وستصبح صورة هؤلاء القادة جزءًا من الأنا الأعلى لديهم ولدى كل فرد فى الجماعة (Brenner, 1974, p.124) وعليه يتم توحيد أفراد المجموعة من خلال المشاركة والتحدث على شكل الأنا العليا للقائد .

عقدة أوديب

وهى أحد أفكار فرويد المثيرة للجدل . ففى خطابه الشهير إلى ويليام فليس Wilhelm Fliess المكتوب فى الخامس عشر من شهر أكتوبر عام ١٨٩٧ شرح وفسر فرويد لماذا وضع مفهوم عقدة أوديب .

> "إنه لأمر طيب أن يكون الإنسان صادقًا مع نفسه . ولقد طرأت لى فكرة ذات قيمة عامة . فلقد وجدت أن حب الأم والغيرة من الأب فى حالتى أيضًا و أعتقد لأن هذه ظاهرة فى الطفولة المبكرة حتى إن لم تظهر بوضوح فى الأطفال الذين قد أصيبوا بأمراض هستيرية فإذا كان الأمر كذلك فإن القوة الظاهرة لعقدة أوديب على الرغم من

الاحتجاجات العقلية للقدر الذى لا يرحم و الذى تفترضه العقدة ستجعل هذا القدر ذكيًا وحينها سيدرك المرء السبب فى فشل الأحداث الدرامية فى المصير الأخير . إلا أن الأسطورة الإغريقية لها هيبتها وسيادتها والتى يعرفها الجميع ذلك لأنه يشعر بمسارات هذه الأسطورة بداخله فكل من القراء أو الجمهور قد نشأ فى هذه العقدة وأن تحقيق هذا الحلم فى الواقع سيجعله يتراجع فى رعب مع التدابير الكبتية الكاملة والتى تفصل فانتازيته عن حالته الراهنة" .

وبالنسبة لفرويد فإن عقدة أوديب تعد فكرة رئيسية أو هى اللب النووى للاضطرابات العصبية والوظيفية وتؤثر الطريقة التى تعالج بها عقد أوديب على الأسلوب الذى ننمو به وإذا ما كنا طبيعيين نسبيًا أم سنصبح مصابين بالاضطرابات العصبية والوظيفية . وكما رأينا فإنها تؤثر على الطريقة التى ينمو بها أطفالنا أيضًا . ولقد برهن فرويد على أن عقدة أوديب توجد فى الجميع لأنها طبيعية وليست بيئية وهناك اختلاف فى الرأى بين علماء الإنثربولوجى حول ما إذا ما كان هذا الأمر صحيحًا ولكن لا يزال هناك دليل فى كل مكان (يبدو على أنه سيقترح صحة هذا الأمر وهو ما يشمل نزوة غشيان المحارم مع أحد الوالدين من نفس الجنس والرغبات القاتلة تجاه الوالد / الوالدة من الجنس الآخر) .

ويمكن حل عقدة أوديب بشكل طبيعى أو التحكم فيها ، وقد يتم هذا فى الفتيان الصغار من خلال قوة اضطراب الخصاء (الخوف من أن يقوم الأب بإخصاء الطفل) والفتيات الصغيرات من خلال الحسد على قضيب الرجل (حيث ستتخيل الفتيات أنهن قد فقدن عضوهن الذكرى) . وتقول النظرية إن الاضطراب أو القلق من الإخصاء سيؤدى بالأولاد إلى التعرف على رجولة آبائهم ورفض حبهم لأمهاتهم . ويتم تمرير هذه الرجولة من خلال الحب خارج نطاق الأسرة وتجاه نساء أخريات ، أما الفتيات الحقودات فسيعدن التعرف على أمهاتهن وسيلتفتن إلى التعرف على الذكور (آخرين غير الأب) لكى يحصلن على أطفال وأعضائهن الذكرية التى فقدت بطريقة غير مباشرة . وبالطبع فإن هذه المفاهيم تعد مثيرة وقد يجد بعض الناس أنها مبتذلة، أما

أتباع فرويد فقد يبرهنون على أن هؤلاء الساخرين إنما يكبتون رغباتهم الغريزية حيث سيكون الكبت هو آلية الدفاع الأكثر أهمية للأنا .

أما العقدة النسائية الموازية لعقدة أوديب فهى عقدة إليكترا والتى تم تسميتها بذلك نسبة إلى أسطورة إليكترا ابنة أجمامينون . ولقد قامت إليكترا بإغراء أخيها أورليسنيس وإقناعه بقتل أمهما كلمتيمنسترا وزوجها الجديد عقابا لهما على قتل أجمامينون ولقد رفضت إليكترا الزواج و اكتئبت طوال حياتها على وفاة والدها . وتذكرنا هذه القصة بقصة هاملت (عدا أن الجنسين مختلفان) وفى الواقع فإن فرويد قد ضمن أن عقدة أوديب هى الجذر الذى نشأت منه قصة هاملت (ولقد كتب أرنست جونز **Ernest Jones** كتاباً عن هذا الموضوع يحمل عنوان هاملت وأوديب نشر عام ١٩٤٩) .

وهناك عقد أخرى عديدة ترتبط بعقدة أوديب وجديرة بأن تذكر فعقدة هرقل تشمل أبًا يكره أطفاله ويرغب فى الابتعاد عنهم ذلك لأنه يراهم كخصوم لعاطفته تجاه زوجته .وعقدة جوكاستا التى ارتبطت علانية بابنها (وفى بعض الحالات يكون هذا الارتباط بغشيان المحارم)

ويذهب برنر (١٩٧٤) **Brenner** إلى أبعد من ذلك ويبرهن على أن عقدة أوديب هى النقطة المركزية فى جميع المؤلفات الأدبية : ذلك لأن العمل الأدبى يجب أن يكون له دعوته القوية والخالدة وحبكته الدرامية التى يجب أن تتضح وأن تكبر بعض السمات المهمة للرغبات الدرامية اللا إدراكية لأفراد القراء أو المستمعين (ص٢٣٥) ، وغالبًا ما تمثل الشخصيات فى العمل الأدبى – ونوسع هذه القاعدة لتشمل النصوص الموجودة فى وسائل الإعلام مثل التليفزيون والأفلام – نسخًا مخفية من الشخصيات الأبوية وأبنائهم وفتياتهم ولكن إذا لم يكن هناك نوع من الصدى للرغبات الغريزية المكبوتة فى الطفولة . وهو ما سيجعل العمل الأدبى وفقًا لرأى برنر **Brenner** ضعيف التأثير .

وفى نفس الصدد ينظر إلى الكوميديا على أنها تضم انعكاساً للعلاقة الأوديبية وفى ذلك الصدد يشرح مارتن جروتيان (١٩٦٦) **Martin Grotjahn** :

لقد نظر إلى الكوميديا على أنها نوع من الإبداع الفنى الضعيف . ولقد كان الاهتمام التحليلى بها ضعيف جداً . فالاستثناء الوحيد كان العمل الذى كتبه لودفيج جيكلس **Ludwig Jekels** منذ ما يقرب من ثلاثين عاماً مضت تحت اسم **The Origin of The Comedy** أو أصل الكوميديا .

ويعد هذا الموضوع سهلاً وواضحاً ومقنعاً فالذنب المأساوى للابن قد حل على الأب أما فى الكوميديا فإن الأب هو المذنب ، ويمكن النظر إلى تحويل الذنب هذا فى الأعمال الكوميدية الكلاسيكية لشكسبير وغيره . حيث سيكون النذل هو ضحية نذالته وسيتم خداع المخادع . ويلعب هنا الابن دور الأب وسيتم صبغ الأب فى دور الابن وستكون النتيجة الحتمية لذلك هى التفوق المدهش والعدوان والهجوم الضاحك والانتصار بدون ندم أو ذنب أو خوف من العقاب (ص٨٧) .

ويوجد هذا الموقف الأوديبى المعكوس فى حياتنا ويضيف جروتيان **Garotjahn** أنه نظراً لأننا نتقدم فى السن بشكل إطرادى سنجد أن الشباب سيتحملون هم المسئوليات المنوطين نحن بها وسنصبح نحن شخصيات كوميدية بطريقة أو بأخرى .

ويقترح أيضاً أن العقدة الأوديبية هى حجر الزاوية لكل الحضارات والثقافات التى نعرفها (صـ ٢٦٠) ، فهو يخبرنا ويخبر أعمالنا التعبيرية سواء كانت تراجيدية أو كوميدية بذلك . كما أنها تساعدنا على العمل من خلال مشاكلنا وصراعاتنا اللاإدراكية كأفراد وجماعات كما أنها تلعب دوراً عميقاً فى حياتنا أكثر مما نتخيله بكثير .

وسنلتفت الآن إلى عمليتين أخريين ذاتا أهمية كثيرة فى حياتنا الذهنية وفى أعمالنا التعبيرية وهما التلخيص والإحلال .

التلخيص / التكثيف

وتشير كلمة التكثيف **Condensation** إلى تمثيل عدد من الأفكار أو الصور بكلمة أو صورة واحدة - أو حتى بجزء من الفكرة أو الصورة . وتعد هذه العملية واحدة حيث سيكون لكلمة واحدة أو صورة أو رمز معان عديدة مختلفة .

ولقد فرق فرويد فى كتابه "تفسير الأحلام" **The Interpretation of Dreams** بين المحتوى الواضح للأحلام وهو ما يسميه فرويد بمحتوى الحلم وهو ما نتذكره من أحلامنا أما المحتوى المستتر وهو ما يسميه فرويد بأفكار الحلم التى يجب تفسيرها من محتوى الحلم فالعلاقة بين محتوى الحلم وأفكار الحلم تعد ذات أهمية كبيرة لفرويد.

> إن أول شيء يجب توضيحه لأى شخص يقارن محتوى الحلم مع أفكار الحلم هو أن هناك مقداراً كبيراً من التخليص / التكثيف قد تم القيام به وبمقدار كبير . وتعد الأحلام قصيرة وموجزة عند مقارنتها مع مدى من أفكار الأحلام الواسعة فإذا ما كتب حلم ما فقد يملأ نصف صفحة . ويوضح التحليل أفكار الأحلام التى قد تشغل ستة أضعاف أو ثمانية أو حتى عشرات أضعاف ما يمكن كتابته (ص٣١٢ - ٣١٣) .

ويرجع السبب وراء ذلك إلى أن عملية التلخيص أو التكثيف تتم بحيث تتوحد عناصر من أشياء مختلفة فى شيء واحد أو فكرة واحدة قد تحتوى على العواطف المرتبطة بعدد من الأفكار المختلفة .

ويشمل التكثيف التجميع وذلك الآن بند واحد قد يضم أشياء مختلفة ويخبرنا بما يمكن أن يحدث فى الحلم بسرعة ولكنه فى ذات الوقت سيمثل ما يمكن أن يعنيه الحلم وفى الواقع يقترح فرويد أنه نتيجة لهذا التكثيف فلا يمكن للمرء أن يتأكد من أن الحلم قد تم تفسيره بالكامل فهناك معان خفية خلف المعانى التى تم توضيحها فى هذا التحليل .

ولا تعد عملية التكثيف فريدة على الأحلام فحسب حيث سنجد هذا التكثيف فى أعمال تعبيرية عديدة بما فى ذلك الإعلانات المطبوعة والإعلانات التجارية والتليفزيونية ويقترح المفكر الفرنسى چاك لاكان **Jacques Lacan** (١٩٩٦) أن عملية التكثيف / التلخيص هذه أساسية كعملية استعارية أو تشبيهية حيث إنها تربط عدداً من الأشياء التى تبدو مختلفة سوياً فى نوع ما من الوحدة .

ويوضح كل من هينسى Hinsie وكامبل Campbell (١٩٧٠) عملية التكثيف بما يلى :

> إن عملية التكثيف العاطفى تعد سمة لمعظم الأحلام ، وكما يعبر جونز Jones فإن الشخص فى الحلم قد يكون الحلم من خلال صهر ذكريات أشخاص عديدين مختلفين Jones, E. lapers on psycho Analysis Wood, Balitimare, 1938) 4th ed .

أما المعنى الثانى للتكثيف فهو النتيجة الطبيعية للمعنى الأول حيث قد يتم ضغط العديد من الأفكار أو الخبرات الموحدة على شكل فكرة أو كلمة . وعليه لن يكون الخوف للهوية وسيمثل سلسلة من الظروف فهو رمز يعبر عن عدد من التجارب .

هذا هو العمق الكبير للصورة أو الفكرة أو الرمز وهو الذى يعطى التكثيف هذه القوة وسيكون فى الوقت نفسه من الصعب أن نفسر متى نجد التكثيف فى الأحلام وفى الأعمال التعبيرية . كما أن التكثيف هو ما يزيد الأحلام والأعمال التعبيرية ثراءً . وسنلتفت الآن إلى عملية أخرى موجودة فى الأحلام والأحلام التعبيرية ألا وهى عملية الإحلال وهى ما تعمل بالترادف مع التكثيف .

الإحـــــلال

يقول فرويد إنه عندما نحلم فإننا نطلق العنان لرغباتنا وإرادتنا . وسنحلق حينها صور توحد عدد من الأفكار أو الصور فى صورة واحدة وتتبدل أيضًا الصور المقبولة (للأنا الأعلى الخاص بنا) بأخرى غير مقبولة وهى العملية التى أسماها فرويد بالإحلال ويضيف إريك فروم Erich Fromm (١٩٥٧) حول هذه الظاهرة قائلاً :

> يشير فرويد بهذا المصطلح إلى عنصر الحلم الكامن وهو عادة ما يكون عنصراً مهمًا . يتم التعبير عنه فى حلم واضح وعادة ما يبدو على أنه غير مهم . وكنتيجة لذلك فإن الحلم الواضح عادة ما يعامل العناصر الحقيقية المهمة كما لو ليس لها أى أهمية خاصة وهو ما سيخفى المعنى الحقيقى للحلم (صـ٧٠ - ٧١) .

ويفسر فروم Fromm ذلك بقوله إن الحلم الحقيقى يعبر عن رغباتنا الدفينة وهو ما أسماه فرويد بالحلم الكامن . وتعد النسخة المخفية أو المشوهة من هذا الحلم كما يمكن أن نذكرها هى الحلم الواضح وستسمى عملية تشويه الحلم " بعمل الحلم " . أما الآليات التى يستخدمها عمل الحلم فهى التكثيف والإحلال والتوضيح الثانوى .

ويشير مصطلح التوضيح الثانوى إلى العملية التى بها نملأ الفجوات ونصلح النواقص ويحيل الحلم الكامن إلى رؤية متماسكة . ويضيف فروم Fromm أن هناك ظاهرتين أخريين تعقد ان الأمور فى الأحلام أولهما هى العناصر التى تتضاد مع بعضها البعض بصورة شبة دائمة . حيث لا يعبر الحلم الواضح عن العلاقات المنطقية بين عناصره العديدة فلا يوجد به تعبيرات مثل . "لكن" ولذلك و"الآن" و"إذا" بل هو يعبر عن هذه العلاقات المنطقية والعلاقة بين الصور التجسيدية (صـ٧١) .

ويقدم فرويد العديد من التحليلات الشيقة للأحلام فى كتاباته ، فأحد هذه التحليلات الشيقة قد ظهر فى مقالة بعنوان عن القصص الخيالية (١٩٦٣) ففى هذا الحلم حلمت امرأة متزوجة أنها فى غرفة مدهونة كلها باللون البنى وبها باب صغير يؤدى إلى درج حاد وأعلى هذا السلم يأتى مانيكان ضئيل فى حجمه وغريب فهو صغير وذو شعر أبيض وهناك صلعة أعلى رأسه وذو أنف حمراء ولقد كان يلبس حلة رمادية يمكن من خلالها رؤية جسمه الضئيل . ويرقص فى جميع أنحاء الغرفة وبطريقة غريبة .

ويحلل فرويد الأهمية الجنسية لهذا الرجل الضئيل الحجم بالغرفة على النحو التالى:

> فالغرفة على هذا المستوى هى المهبل (فالغرفة كانت بداخلها – وهو ما انعكس فى الحلم) ,أما الرجل الضئيل والذى قام بالهجمات وتصرف بشكل مرح كان هو قضيب الرجل . أما الباب الضيق والسلالم المنحدرة فلقد أكدت رؤيته بأن هذا الموقف كان تمثيلاً للجما ع (صـ٦١).

أما العباءة الرمادية (والتى كانت شفافة) فهى تعبير عن الواقى الذكرى . ويبدو أن المرأة كانت قلقة حول الحمل بعد أن قامت بمرات جما ع عديدة مع زوجها وتقترح هذه القصة الأسلوب الذى نخفى به الأشياء فى أحلامنا .

وفى هذا الحلم الخاص نجد أن عملية الجماع قد تم استبدالها وإحلالها بالمشهد الذى نجد فيه الرجل يرقص فى جميع أنحاء الغرفة . ولقد تحول الواقى الذكرى إلى عباءة شفافة رمادية اللون . ولقد طرح فرويد تفسيرات للسمات العديدة للحلم والتى لا تهمنا الآن . فالنقد هنا هو أن الأحلام أمور بالغة التعقيد وذلك كنتيجة لعمليات التكثيف والإحلال .

وتعمل هذه العمليات فى أحلامنا الكبيرة أيضًا وهذا هو السبب الذى يجعل نظريات فرويد عن الأحلام ذات أهمية للعديد من النقاد الثقافيين . وما يطرحه فرويد هو مقدمه لتحليل الرمزية والعمليات التى بها يجد الناس معنى فى الصور والروايات البصرية بجميع أنواعها .

فهو مصطلح مشهور أو قد يكون غير مشهور وذلك لأفكاره عن العلاقات بين الرموز والجنس .فالرمزية تعد مهمة لأنها تمكن الأنا من أن يخدع الأنا الأعلى ويساعد الهو على الحصول على المرغوب فيه ووفقًا لفرويد (١٩٥٣) :

> فإن عضو التناسل لدى الرجل يتم تمثيله فى الأحلام بعدة أساليب ، فهو واضح جداً لكلا الجنسين وربما يكون العضو الأكثر أهمية لكلا الجنسين والذى يتم تجسيده بأغراض وأشياء تشبهه حيث تتميز هذه الأشياء بأنها طويلة وواقفة وذلك مثل العصى والمظلات والقطبين والأشجار وما يشبه ذلك وكذلك بالأشياء (مثل ذلك الذى تم الرمز إليه) التى لها القدرة على الاختراق وبالتالى إصابة الجسم - وهو ما يعنى الأسلحة المدببة بجميع أنواعها مثل السكاكين والخناجر والرماح والسيوف، والأسلحة النارية يتم أيضًا استخدامها وذلك مثل البنادق والمدافع والمسدسات (ص ١٦٠-١٦١).

ويضيف فرويد إلى هذه القائمة قائمة من الأشياء التى يتدفق منها الماء (كصنبور الماء وعلب الماء) والأشياء القادرة على الاستطالة (مثل الأقلام الرصاص

والطنبور والسراج والمطارق) والأشياء التى يمكن أن ترفع نفسها وتعكس الانتصاب فى الرجال (مثل البالونات والطائرات والمنطاد) ، وفى بعض الحالات قد يكون عضو الجنس شخص كامل وسنجد حينها الشخص الحالم يطير . وترتبط جميع هذه الرموز بالرغبة فى الكمال وبالرغبة أكثر فى الرجل بأن يكون مع امرأة سواء إذا ما كان مدركًا لها أم لا .

وينتقل فرويد الآن إلى الرموز الخاصة بالمرأة :

> يتم تمثيل الأعضاء التناسلية للمرأة بالأشياء التى تشاركها خاصية الأماكن المغلقة أو الأماكن القادرة على العمل كمستقبلات وذلك كالحفر و المتعرجات والكهوف وكذلك البرطمانات والزجاجات والصناديق بكل أنواعها وأحجامها والخزانات والسحارات والجيوب وغيرها . وتنضم السفن أيضا إلى هذه الفئة، وتشير معظم الرموز إلى الرحم وليس إلى الأعضاء التناسلية الأخرى ، وفوق كل ذلك الغرف . ويربط التمثيل بالغرف هنا بالمنازل بينما تمثل الأبواب والبوابات فتحة الأعضاء التناسلية (ص ١٦٣-١٦٤) .

ويضيف إلى هذا ظواهر أخرى مثل الفاكهة والغابة والأدغال (فكلها تمثل شعر العانة) وعلب المجوهرات . ويتم الرمز إلى الجماع بالأنشطة التوقيعية مثل الرقص وركوب الخيل والتسلق وبممارسة بعض أنواع العنف .

ويحذر فرويد من أن جميع هذه المواد ترتبط بأحلامنا حيث سنحاول أن نخدع رقيب أحلامنا - الأنا الأعلى . وتعد الملاحظة الشهيرة المنسوبة إلى فرويد والتى دائمًا ما يتم اقتباسها عندما يتحدث نقاد التحليل النفسى عن الرمزية فى الجنس فى النصوص :

> وفى بعض الأحيان لا يكون السيجار إلا سيجارًا ويعد هذا الأمر صحيحًا ولكنه يقترح أيضا أن السيجار أحيانا ما لا يكون سيجارًا . ويضيف فرويد أن هذه الرموز تأتى من اللغة أو من القصص الشعبية والأساطير . فهى أحد الأساطير المهمة من وجهة نظر التحليل النفسى والتى سنلتفت إليها الآن .

افتتان المرء بجسده (النرجسية)

جاءت هذه التسمية من "نرجس" **Narcissus** وهو اسم أحد الشخصيات فى الأساطير الإغريقية وقد كان هذا الشخص شابًا جميلاً تنجذب له العديد من الفتيات الجميلات ولكن ما كدر النساء أنه لم يكن يكترث بأى منهن . ولقد وقعت **Echo.** وهى إحدى الحوريات فى حبه ولكنه رفض حبها بقسوة وكعقاب له على عدم تعاطفه وقسوته لعنته الآلهة بأن يحب نفسه فقط . وفى يوم ما مال "نرجس" **Narcissus** فوق بركة ماء ليشرب فرأى انعكاس صورته على الماء ووقع فى حب نفسه . وفى هذه اللحظة فطن إلى أنه قد أحب نفسه تمامًا كما وقع الآخرون فى حبه . ولم يستطيع أن يتوقف عن النظر إلى انعكاس صورته فى الماء ولذلك ابتعد بسرعة عن حب نفسه ومات على ضفة البركة ونبتت حيث مات زهرة أطلق عليها (**Narcissus** النرجس) ويخبرنا علماء النفس أن كل شخص بحاجة إلى عنصر ما من عناصر النرجسية أو حب النفس حيث إن هناك نوعًا صحيًا من الافتتان بالنفس والذى يؤدى بنا إلى أن نحقق أشياء ويساعدنا على تنمية احترام الذات . وفى هذا التوضيح والتعبير غير الصحى سيصبح الافتتان بالنفس هو العامل المهين فى حياه الشخص حيث سيصبح الشخص النرجسى يرى نفسه / نفسها على أنه يتفوق على الآخرين وسيكون استغلاليًا ويركز على نفسه فيشتاق إلى التحليق الدائم . وسيغضب ويتوتر عندما يتم توجه الانتقاد إليه وسيكتئب نتيجة للإخفاقات . ويبدو النرجسيون واثقين من أنفسهم فى الظاهر ولكن فى الباطن فإنهم قلقون ولا يشعرون بالأمان.

وتناقش النرجسية عادة فى علاقتها بالأفراد ولكنها لها مضامينها الاجتماعية والسياسية ويمكن أن توجد فى الجماعات أيضا . ولقد اقترح فرويد أن الأفراد يمكن أن يركزوا اهتمامهم وطاقتهم (وبصفة خاصة الطاقة الشهوانية أو الجنسية) فى أى من الاتجاهين . سواء كان تجاه العالم الخارجى أو تجاه النفس . فعندما كنا صغار كنا نركز طاقتنا وجهدنا على أنفسنا وكلما نكبر نتعلم أن نعيد توجيههما فى جميع الأحوال إلى الخارج .

ويقترح بعض علماء النفس أن جذور النرجسية تنمو عندما يتراوح سن الأطفال من ١٨ شهر حتى ٣ أعوام . حيث يقولون إنه إذا لم يسمح للطفل فى هذه المجموعة العمرية أن ينمى هويته وإذا تتم الاعتداء عليه لفظيًا وانتقاده من والديه فسيشعر بأن هناك خطأ ما وعليه سينمى بعض نماذج نرجسية للسلوك – التكبر وإحساس مختال بالتفوق – لحماية نفسه / نفسها من مشاعر القصور .

ويناقش إريك فروم Erich Fromm النرجسية فى كتابه "عظمة وقيود فكر فرويد" (١٩٨٠) Greatness and Limitations of Freud Thought حيث يقدم عددًا من النقاط المهمة. ويقترح أن النرجسية لها قيمة خالدة ، فسنشعر بأهميتها لدرجة تجعلنا نعتنى بأنفسنا ونحقق الأشياء وغيرها . ويقترح أيضًا أن آراء فرويد عن النرجسية قد تشوهت بآرائه عن المرأة وطبيعة الحب ، ووفقًا لفروم Fromm فإن فرويد لم يستطيع رؤية أن النرجسية مضادة للحب وذلك لأنه كانت لديه أفكاره الخاطئة عن الأسلوب الذى يحب به كل من الرجل والمرأة بعضهم البعض ولقد نبع هذا جزئيًا من النظام الطبقى والأسلوب الذى تعلمت به نساء الطبقات الوسطى كيف يتصرفن .

ويعد معظم النرجسيين من الأفراد الجذابين – ويقترح فروم (١٩٨٠) Fromm أن معظم الفنانين والكتاب المبدعين والراقصات والسياسيين من ذوى الشخصيات النرجسية (ص٢٧) إلا أن هذه النرجسية لا تتداخل فى فنهم بل تساعدهم فيه . ووفقًا له فإن هؤلاء النرجسيين يجسدون صورة لما يجب أن يكون عليه الإنسان العادى (ص٤٧) وهو ما ينطبق على الإنسان العادى (والذى لا يقيم القلق الذى يعانى منه المريض بالنرجسية) .

كما قام فروم Fromm أيضًا بالتفريق بين النرجسية والأنانية . فالأخير يشير إلى نوع من الأثرة والطمع وهو ما يختلف عن الرؤية المشوهة للواقع الموجودة فى النرجسيين والذين قد لا يكونون أنانيين ولكنهم مصابين بحب الذات . وقد يكون الشخص المحب لذاته أنانيًا ولكنه قد يكون واقعيًا فى الوقت ذاته، يوجه بعض النرجسيين طاقاتهم نحو إخفاء حبهم لأنفسهم حيث يرتدون قناع الخضوع ويشتركون فى سلوكيات غير أنانية مثل القيام بأعمال إنسانية عديدة كوسيلة لإخفاء نرجسيتهم .

وبشكل عام فإن كل هذا يجعل من الصعوبة اكتشاف النرجسية والتعامل معها . ولا يميل النرجسيون إلى أن يرتبطوا بالمعالجين ويرفضون العلاج وهناك ميل فى الفكر الاجتماعى لربط المصطلحات سوياً وتفسير الأنانية والاهتمام المتزايد بالنفس وفرط الفردية كنرجسية . وبالطبع فإن الأنانية والنرجسية عادة ما يكونان مرتبطين ببعضهما البعض .

ويطرح فروم (١٩٨٠) Fromm مناقشة مهمة لما يدعو له بالنرجسية الجماعية ونوع الشىء الموجود داخل الناس والذين يؤكدون كما يفعل معظم الأمريكيين (أو اعتادوا عليها على الأقل) مع إحساس بالتقوى والأفضلية " نحن رقم واحد بالنسبة لشعوب العالم " وسنرى هذا الأمر أيضاً لدى مشجعى الفرق الرياضية . ووفقاً لفروم Fromm فإن النرجسية الجماعية ترتبط بالأنظمة الاقتصادية التى تقوم على الأنانية وتحاول تحقيق الحد الأقصى من الأرباح على حساب الآخرين . وهو ما يعنى أن النرجسية الجماعية ترتبط بالانحياز الذى يجده الفرد فى المجتمعات الصناعية الحديثة .

> إن الشخص العادى يعيش فى ظروف اجتماعية تقيد من تنمية نرجسية مكثفة فما الذى يغذى نرجسية الفقراء الذين لهم مظهر اجتماعى أقل والذين يميل أطفالهم إلى أن ينظروا إليهم باحتقار ؟ فهو لا شىء ولكن إذا ما كان يمكن أن يتعرف على دولته حينها يكون هو كل شىء (ص٥٠) .

وتعد النرجسية مفيدة جداً للحكومات عندما ترغب على سبيل المثال فى حشد شعوبها وتجهيزها لخوض الحروب . ويتساءل Fromm إذا ما كان الرجل والمرأة المعاصرين سيموتان من النرجسية نتيجة لمشاركتهما بالأنا فى المجتمعات الصناعية شديدة الفنيات تماماً كما مات نرجس Narcissus نتيجة لوقوعه فى حب صورته فى بركة الماء .

ويهتم المعالجون النفسيون بالنرجسية وعادة ما يرونها فى الأعداد المتزايدة من المرضى. ومن الصعب أن نقول إذا ما كان يوجد الآن نرجسية مقارنة بالعصور

السابقة أو إذا ما كان المعالجون أكثر براعة فى التعرف عليها . ومهما كانت الحالة فإن النرجسية بأشكالها العديدة الخفية - تظل مشكلة - لها أهميتها الكبيرة لكل من الأفراد والثقافات الأمريكية والتكنولوجية الحديثة الأخرى .

وسواء ما إذا كانت أنانية أو نرجسية (أو مجموعة من كليهما) وهو ما يعتبر أمر خاطئًا حيث إن التركيز المتزايد فى الثقافة الأمريكية وفى هيئاتنا السياسية قد كان على الفرد وحقوقه والشركات الخاصة والطموحات الشخصية لاستثناء النطاق العام وإحساسًا بمسئوليتنا الجماعية والتزامنا الجماعى . وكنتيجة لذلك يرى العديد من النقاد عدم وجود أى توازن وأن علينا أن نجد أساليب جديدة للتخلص من دوافعنا النرجسية وميولنا النرجسية وتوجيه اهتماماتنا إلى الخارج .

التسامى

وفقًا لفرويد فإن التسامى يشمل إعادة توصيل الدوافع الجنسية من الرضاء الأولى من خلال الجماع إلى أنواع أخرى من الرضاء تتوافق مع مطالب المجتمع . وتعد عملية التسامى هذه لا إدراكية وهى تعد أحد وظائف الأنا والتى تخدم الـ هو (الدوافع المكبوتة) من حيث المعنى وتجد أسلوبًا تحظى به الدوافع الجنسية على الرضا بأساليب مقبولة اجتماعيًا . ويصف فرويد (١٩٦٣) ظاهرة التسامى هذه على النحو التالى :

"نعتقد أن الحضارة قد تكونت تحت ضغوط النضال الموجود من خلال التضحية بإرضاء الدوافع الأولية وإلى مدى يجعلها تنشأ مرة أخرى وإلى الأبد حيث سيشارك كل فرد بنجاح فى المجتمع ويكرر التضحيات بغبطته الغريزية تحقيقًا للصالح العام . وتعد الغريزة الجنسية من بين أهم القوى الغريزية وعليه يتم استغلالها . ولذلك فهى يتم التسامى بها بهذه الطريقة حيث تتم تنحية طاقتها عن هدفها الجنسى وعكسها وتحويلها إلى غايات أخرى فلم تعد القوى الجنسية والاجتماعية مقبولة بعد . إلا أن التركيبة التى بنيت ستصبح غير آمنة حيث سيتم التحكم فى الدوافع الجنسية بصعوبة بالغة" (ص ٢٧) .

وعليه ستقوم الحضارة على تعليم الفرد كيف يتحكم فى دوافعه الجنسية (كجزء من تعليمهم وبإلزام من المؤسسات الاجتماعية) وإيجاد أساليب أخرى للحصول على الرضا مثل الفنون ووسائل الترفيه العامة وأية مساع أخرى . ولكن لأن الدوافع الجنسية قوية جداً سيكون هناك دائمًا توتر بينها وبين المؤسسات التى حققت التنمية فى المجتمع فالحضارة كما يشير فرويد فى كتابه "الحضارة وأسباب عدم الاقتناع بها" (١٩٥٧) Civilization and Its Dis contents هى السبب فى المآسى التى تعيش أوربا فيها . فهى تجبرنا على أن نبتذل الرضا الغريزى غير المحرم (وعلى وجه التحديد الرضا النفسى والعدوانية) وتعظم الإحساس بالذنب (وهو ما يرد عدوانيتنا إلينا مرة أخرى) ويتم دفع ثمن التقدم فى الحضارة فى السعادة من خلال زيادة الشعور بالذنب (ص١٢٣) .

وعلى افتراض جميع هذه الأمور سيكون علينا أن نتسامى عن دوافعنا الجنسية (ويجب أن تكون عدوانيتنا مدرجة بينها ، وتعيد توجيه طاقتنا الجنسية إلى مجالات أخرى حيث نستطيع أن نحصل على رضا بديل ذى أهمية كبيرة. ولقد قلت كآبة الحضارة الغربية فى السنوات الأخرى و استطاع الأفراد (أو بدوا قادرين على ذلك) أن يكونوا علاقات جنسية أكثر حرية عما كان عليه الوضع قبل عدة سنون . وسواء ما استطعنا أن نحافظ على مكاسب الثقافة والحضارة وأن نحافظ عليهما فى حقبة تاريخية تقلل التحكم فى الدوافع (الجنسية والعدوانية) فهذا أمر سيظل مشهوداً .

وسنلتفت الآن إلى مناقشة مفهوم يوضح لماذا يصعب فى بعض الأوقات تطبيق مفاهيم فرويد على النصوص .

العزم / التصميم المفرط

يشير هذا المصطلح إلى أن ظاهرة عامة (كزلة اللسان وكصورة فى حلم ما أو كعرض طبى) يمكن أن تكون نتيجة لأكثر من عامل وقد تشير أيضًا إلى أكثر من شىء. ويستخدم فرويد هذا المصطلح فى مناقشته للأحلام . حيث يفرق كما سبق أن

نوهنا بين المحتوى الواضح للأحلام أو ما يمكننا أن نتذكره عن الأحلام والمحتوى الكامن للأحلام أو أفكار الأحلام . وهى الرغبات التى توجد الأحلام والصور المقدمة التى تشكلها . ويعد الحلم الكامن هو الصور الموجودة فى الحلم وفى الحلم الواضح لعملية التوضيح الثانوى وهو ما يحول هذه الصور أو التابلوهات إلى رواية متماسكة (بكلام نسبى) .

ويعد هذا الموقف بالغ التعقيد ذلك لأن هناك عمليتين مختلفتين تشوشان جميع الأشياء - وهما التكثيف والإحلال - ففى التكثيف كما سبق أن نوهنا نقوم بتكوين صور وأشكال جماعية معقدة يمكن فيها لشيء واحد أن يمثل العديد من الأشياء الأخرى (أو العكس عدد من الصور المختلفة التى يمكن تجميعها فى شيء واحد) ، أما فى الإحلال وكما سبق أن أشرنا فنستبدل عنصراً ما فى حلم أو صورة بعناصر أخرى أو صور تحل محل شيء ما عادة ما يكون جنسياً مع شيء ما تكون غريزته الجنسية خفية.

> وعليه يفترض أنه فى الحلم تكون القوة النفسية عاملة والتى ستفصل من ناحية العناصر التى لها قيمة نفسية كبيرة لكثافتها ومن ناحية أخرى وعن طريق المبالغة فى التصميم / العزم فتخلق قيماً جديدة من عناصر قليلة والتى ستجد فيما بعد طريقها إلى محتوى الحلم . فإذا كان الأمر على هذه الوتيرة فإن كلاً من التحويل والإحلال بالكشافات النفسية يؤثر فى عملية تكوين الحلم وسيكون ناتج ذلك هو الفرق بين نص محتوى الحلم وأفكار الأحلام التى تأتى منها **Freud, 1965; p.p.342 - 343** .

فكل تفصيل فى الحلم الواضح يرتبط بعدد من التفاصيل فى الحلم الكامن بعملية التصميم / العزم المفرط وهو ما يعنى أن هناك أسباباً عديدة لعنصر معين فى حلم ما .

أما الأسلوب الآخر لفهم ظاهرة التصميم / العزم المفرط فهو أن نفكر بتقسيم سوسير **Saussure** للرمز إلى دال ومدلول . وهناك دوال عديدة مختلفة تحدث مدلولاً

ما . أو نفكر بطريقة أكثر توجها إلى المجاز المرسل حيث يمكن للجزء أن يمثل الكل أو يمكن أن يكون الكل ممثلاً بالجزء . أما الشبيه الآخر فيأتى من الطب حيث يوجد عدد من المشاكل البدنية المختلفة التى تبين نفسها من خلال عرض عام وقد ترتبط عدة أعراض بمشكلة واحدة .

الأسطورة

إن الأسطورة فى سياق هذه المناقشة هى قصة تعمل من بين وظائف أخرى على تواصل الأفراد بثقافاتهم وتفسير الظواهر الطبيعية والخارقة (بما فى ذلك تكوين العالم وأصول الجنس البشرى) ويعرف مارك شورير (١٩٦٨) **Mark Shorer** وهو ناقد أدبى متميز الأسطورة على النحو التالى " إن الأساطير هى أدوات نسعى من خلالها لجعل خبرتنا ذكية ومتاحة لنا . والأسطورة هى صورة كبرى مهيمنة تقدم معنى فلسفياً لحقائق الحياة العادية " (صـ٣٥٥) .

وهناك بعد مقدس لأساطيرنا . ويفرق ماريكا إلياد (١٩٦١) **Mircea Eliade** بين نطاقات المقدس والمحرم والذى اقترح أنهما قد أصبحا نطاقين مختلفين لأى كائن، فالدين يشمل عالم العلم ذا العقلانية والتجريب ، أما المقدس فيشمل أموراً مثل المشاعر الدينية واللاعقلانية والسمات غير الطبيعية للحياة وهو النطاق الذى يعد خارقًا (يوضح وجود قوة سماوية) ويشمل كلاً من الوقت والمكان واللذين يحظيان بتقديس وجودى . ويناقش إلياد **Eliade** العلاقة الموجودة بين المقدس والأسطورة على النحو التالى :

> "وترتبط الأسطورة بالتاريخ المقدس وهو الحدث الأولى الذى وقع عند بداية الزمان إلا أن الارتباط بالتاريخ المقدس يساوى إيحاء شىء سرى . وبالنسبة لعلاقة الأفراد بالأسطورة فهم ليسوا بكائنات بشرية . إنهم آلهة أو أبطال ثقافيين ولهذا السبب فإن سريتها تشكل السرية فالإنسان لا يمكن أن يعرف أفعالهم إن لم توحى إليه فالأسطورة إذن هى تاريخ ما يحدث فى ذكر ما فعلته الآلهة أو الكائنات الشبه إلهيه عند

بداية الكون . ولكى نقول أسطورة فهى أن تبلغ ما حدث . وعند سرد هذه الأسطورة ستصبح حقيقة ضرورية تجعل الحقيقة شيئًا مجردًا"(ص٩٥) .

فالأساطير إذن توضح كيف بدأت الأشياء وتعمل أيضًا كنماذج للأحداث التى تحدث فى المستقبل نظرًا لأنها بوضعها لأفعال الآلهة فى العالم تتضمن أننا يجب أن نتبع وأن نحذو حذو الآلهة ، ويضيف أن هذه الأساطير ستصبح نموذج باراديم لجميع الأنشطة البشرية .

ولقد تناول عالم الإنثربولوجى الفرنسى كلود ليفى ستراوس **Claude Lévi-Strauss** عالم الأساطير فى دراسته ويقترح أننا نحتاج إلى أن نفك شفرات الأساطير قبل أن نفهم ما هى رسالتها الحقيقية . ويبرهن على أننا يجب أن نستخدم التحليل البنيوى لفهم (أو تقويض) الأساطير واكتشاف كيف تتصل وما هى خطاباتها . إن الأساطير مثل اللغة حيث لا يوجد المعنى مرتبطًا فقط بالعناصر الموجودة بالأسطورة ولكن بالأسلوب الذى تم به جمع الأسطورة . وتقع هذه العناصر فى دوائر العلاقات . تمامًا كما ترتبط الكلمات سويًا فى الجمل فدوائر هذه العناصر والتى يسميها بالعلاقات والتى تعد حيوية وتكون الوحدات الأساسية للأسطورة وليس العناصر فى حد ذاتها .

ويصف ستراوس **Lévi-Strauss** طريقته لتحليل الأساطير على النحو التالى ، حيث يقسم الأسطورة (ولكنه يستخدم بدلاً من كلمة أسطورة كلمة قصة) إلى جمل قصيرة قدر استطاعته ويكتب كل كلمة على بطاقة مرقمة ولها عنصرها فى القصة . وتبين كل بطاقة أن هناك وظيفة معينة مرتبطة بموضوع معين وينتهى بأن مجموعات البطاقة والتى يوجد على كل منها رقم يتماشى مع وظيفة ما فى القصة وبعدها يرتب البطاقات وفقًا لوظائفها : ويضع كل البطاقات الأولى مع بعضها البعض والثانية مع بعضها البعض وهكذا . وعندما يقوم بذلك ويجمع البطاقات ستكون لديه القدرة على أن يجد المعنى الضمنى أو الخفى لأى أسطورة .

وتناقش مارى دوجلاس (١٩٧٥) **Mary Douglas** وهى عالمة إنثربولوجيا اجتماعية بريطانية أعمال ليفى ستراوس **Lévi-Strauss** وتقول:

"باختصار شديد فإن نقطة البداية هى فهم طبيعة العقل للأسطورة من خلال الشكل . فأى تجربة أو خبرة سيتم تلقيها على شكل بنيوى . وتعد هذه الأشكال أو التركيبات والتى هى شرط للمعرفة (غير مدركة بصفة عامة) (مثل الفئات اللا إدراكية للغة) والأكثر من ذلك أنها تتنوع فى العصور القديمة والحديثة . وهى دائمًا ما تتكون من ثنائيات من المتقابلات والتى تتوازن مع بعضها البعض وتتكون بعدة أساليب (تم التمثيل لها هجائيًا) ويمكن تحليل جميع الأنواع المختلفة لنشاط ما وفقًا للتركيبات المختلفة التى تم تقديمها . فتحليل الأسطورة يجب تحقيقها وفقًا للتحليل اللغوى وفى كليهما فإن اللغة والأساطير هما وحدات مستقلة ليس لها أى معنى فى حد ذاتها وتكتسب ذلك نظرًا للأسلوب الذى تجمعت به" (ص١٥٣-١٥٤) .

ففكرة أن الأسطورة كاللغة فى تقديم المعنى بكونها مرتبطة بما يقابلها كان لها صداها فى كتابات سوسير **Saussure** عن المفاهيم التى ليس لها أى معنى فى حد ذاتها ولكنها ستكون مختلفة بأشكال مماثلة فى جميع الحضارات وفى جميع العصور ومن ثم ستكون عالمية . فأبطال الأساطير كما يقترح أتباع يانج تعد نماذج أصلية – وهو سبب آخر يجعلها تتماثل فى طبيعتها – وبالنسبة لأتباع فرويد فإن أسطورة أوديب تعد ذات أهمية كبرى للجميع فى العقل الإنسانى وفى جوهر مرض فقد القدرة على الكلام . فالعديد من العقد التى ناقشها أتباع فرويد (وبعض أصحاب النظريات الذين يميلون إلى التحليل النفسى) قد ارتبطت بأبطال الأساطير وبطلاتها وكذلك بأبطال وبطلات الأعمال الدرامية القديمة والذين قد تكون لهم أبعاد أسطورية .

وتستمر دراسة الأسطورة وعلاقتها بالرمز والطقس لها مكانها المركزى فى جميع الدراسات الثقافية ولها علاقاتها بكل شىء من المشاكل النفسية من عقدة أوديب إلى المعتقدات السياسية لفكرة الماركسية عن تخليص الطبقة .

النموذج الأصلى

تصاحب فكرة النموذج الأصلى نظرية يانج . ويشير مصطلح **archetype** إلى الصورة أو الموضوع العالمى الموجود فى الأحلام والأساطير والأديان والفلسفات والأعمال الفنية . وتوجد النماذج الأصلية بعيدا عن نطاق اللاوعى الشخصى للأفراد كما أنها ترتبط بالتاريخ السابق وباللاوعى الجماعى الموجود لدى جميع الأفراد . ويقترح أتباع يانج أن النماذج الأصلية لها إدراكية . وسندرك هذه الأنواع الأصلية لأن الصور فى أحلامنا أو الأعمال الفنية أو التجارب العاطفية التى مررنا بها والتى تربطنا بها وبأساليب لا نعرفها على الفور . وكما كتب يانج (١٩٦٨) **Jung** :

«إن ما ندعوه بالغرائز ما هى إلا محرضات نفسية تدركها الأحاسيس . ولكن فى الوقت ذاته فإنها توضح نفسها فى الخيالات كما تعبر دائمًا عن وجودها فقط من خلال الصور الرمزية . فهذه التوضيحات والتغيرات هى ما أسميها بالنماذج الأصلية ولا يوجد مصدر معروف لهذه النماذج . وهى تتكاثر فى أى وقت وفى أى مكان بالعالم حتى إذا ما كانت عملية الانتقال تتم من خلال السلالة المباشرة أو " التخصيب الشامل " والتى يتم التحكم فيها من خلال الهجرة» .

ويبرهن يانج على أن هناك تغيرات رمزية للظواهر الطبيعية لا يتم توصليها من شخص لآخر ولكنها تتصل بطريقة ما بالسلوك الغريزى أو الظواهر الطبيعية وكمثال يقترح يونج (١٩٦٨) **Jung** أن شخصيات الأبطال تعد نموذجًا أصليًا وجد منذ العصر السحيق" (ص٦١) ويضيف أن هذا النموذج يشبه أسطورة الفردوس أو أسطورة العصر الذهبى حيث كان يعيش الناس فى غبطة وسلام .

فوجود اللاوعى الجماعى الذى يكمن خلف النماذج الأصلية أمر يمكن تخمينه ويواصل يا نج اقتراحاته فيقول:

"إننا لا نفترض أن أى حيوان مولود جديد يخلق غرائزه كاكتساب فردى ولا نفترض أيضًا أن البشر يخترعون أساليبهم البشرية الخاصة مع كل مولود فالفكر الجماعى بنماذجه يشبه الدائرة فهى نظرية

وموروثة . فهذه الغرائز تعمل عندما تسنح الفرصة بنفس الأسلوب فينا جميعًا" (ص٦٤) .

وعليه فهناك تشابه بين الغرائز فى الإنسان والتى تعد أمرًا طبيعيًا ومشتركا والظواهر الطبيعية على المستوى العقلى وقد يوضح هذا السبب فى كون الأساطير عالمية ووجود موضوعات أو دوافع معينة فى الأعمال الفنية طوال التاريخ وفى جميع أنحاء العالم . (معظم النقاد وعلماء الجمال وعلماء الفنون الشعبية وعلماء الفروع الأخرى من المعرفة قد اختلفوا فى ذلك وهو ما سأشير إليه فيما بعد) ويقترح أتباع يانج أن النماذج الأصلية تخبرنا بالأساطير والأديان والفلسفات والأعمال الفنية بالإضافة إلى ظهورها فى أحلامنا . وعليه فإنها تلعب دورًا مهمًا فى المجتمع .

وتعد فكرة النموذج الأصل (واللاوعى الجماعى) مثيرة للجدل ويرفضها معظم الناس نظرًا لكونها مرفوضة ولا برهان عليها وقد يكون من الممكن أن نستدل على اللاوعى الجماعى الذى يقدم النماذج الأصلية ولكن كيف يوضح المرء إمكانية وجود هذا اللاوعى ؟ (ويقترح بعض العلماء أن معتقدات يانج - وبصفة خاصة أفكار النموذج الأصلى والبطل الأسطورى - ما هى إلا مفاهيم قدمت نفسها من خلال استيلاء النازيين فى ألمانيا كما قدمت البرهان بطريقة غير مباشرة على الفاشية) وسندرس المنظورات اليانجية عن الأبطال بتفاصيل أكبر فى الجزء التالى.

الأبطـــــال

هناك مزايا وسمات معينة تكون ملازمة للأبطال فى النصوص الدرامية :

- أخيار (على نقيض الأنذال الذين هم أشرار).
- إيجابيون (بينما نجد معظم الشخصيات الأخرى سلبية) .
- عادة ما يجدون أنفسهم ينقذون الفتيات اللائى فى مأزق ويتزوجون بهن (أو فى النصوص الحديثة يمارسون الجنس معهن) .
- لهم قدرات عقلية غير عادية ومهارات رائعة (بارعون فى استخدام الأسلحة النارية ويعرفون الفنون الحربية وأمورًا أخرى).

- منتصرون فى النهاية (ولكن ليس دائماً).
- عادة ما يكونوا مظاهر حديثة أو صوراً حديثة للشخصيات الأسطورية القديمة.
- عادة ما يكونوا معينين ومساعدين وشخصيات حارسة لتعليم الآخرين أشياء بالغة الأهمية.

وفقاً لڤلاديمير بروب (١٩٢٨-١٩٦٨)Vladimir propp فإن الأبطال لديهم مهام معينة يقومون بها فى الروايات :

"إن بطل القصة الخرافية هو الشخصية التى تعانى بطريقة مباشرة من أعمال النذل (الشخص الذى يشعر بنوع ما من الإحباطات) أو يوافق على إزالة الحظ العسر أو يحتاج إلى شخص آخر . وفى سياق روايات البطل سيكون هو الشخص الذى تتم مساعدته عن طريق قوة سحرية (مساعد ساحر) ويستخدم هذه القوة أو تخدمه هذه القوة " .

ويبرهن بروب Propp على أن هناك نوعين من الأبطال : الأبطال (والضحايا والذين يعانون على أيدى الأشرار ويحاربونهم ويهزمونهم . والأبطال المساعدون والذين يرسلون فى مهمة ما ويدخلون فى معارك مع الأنذال والأشرار وهم يحاولون تحقيق مهمتهم .

وعلى الرغم من أن Propp قد قام بدراسة هذه على عدد محدود من القصص الشعبية الروسية إلا أن أفكاره تنطبق على الروايات بصفة عامة . ويمكن المحاجاة بأن العديد من القصص الحديثة تشبه فى طبيعتها القصص الخيالية (وقد تكون نسخاً مموهة منها طالما أن التركيبة هى الأمر المهتم به هنا) (ولقد تمت مناقشة أفكار بروب Propp بتفاصيل أكبر فى الفصل الرابع) .

ويهتم أتباع يانج على وجه الخصوص بالأبطال ويقترحون أن هؤلاء الأبطال يرتبطون باللاوعى الجماعى الموجود لدينا . وفى ذلك الصدد كتب هاندرسون (١٩٦٨) Joseph L-Henderson :

«إن أسطورة البطل هى الأسطورة الأكثر انتشارا ومعرفة فى العالم ، وسنجدها فى الأساطير التقليدية والكلاسيكية فى اليونان وروما . وفى العصور الوسطى وفى الشرق الأقصى وبين القبائل البدائية المعاصرة . كما أنها تظهر أيضًا فى أحلامنا .

وتتنوع هذه الأساطير عن الأبطال من حيث التفاصيل . ولكن كلما فحصناها جيداً كلما وجدنا تشابهًا فى تركيبها وهو ما يعنى أن هذه الأساطير لها نموذج عام وذلك على الرغم من أنها قد وضعت على يد جماعات أو أفراد دون أى اتصال ثقافى مباشر مع بعضهم البعض . ومرة ثانية وثالثة سيسمع الفرد قصة تصف بطل معجزة يتميز بالولادة فى ظروف متواضعة كدليل أولى على قوته الخارقة ثم نموه السريع واكتسابه للشهرة ثم السلطة ، وصراعاته الناجحة مع قوى الشر مع إمكانية وقوعه فى خطأ الكبرياء ووقوعه فى الخيانة أو التضحيات البطولية التى تنتهى بوفاته" (ص ١٠١) .

ويتناول ما سبق البطل التراجيدى والأبطال العاديين وبصفة خاصة أولئك الموجودين فى وسائل الإعلام الحالية والذين لا يقعون عادة فى خطيئة الغرور والكبرياء والذين عادة ما يحاربون الأشرار الجدد فى توال لا نهاية له.

فالوظيفة الأساسية لأسطورة البطل هى مساعدة الأفراد على تنمية الوعى بالأنا والذى يمكنهم من خلاله أن يتغلبوا على المشاكل التى قد يواجهونها فى حياتهم. وبالنسبة اتباع يانج فإن الأبطال المختلفين سيظهرون عندما يتطور الوعى الإنسانى ويقترح هاندرسون **Honderson** أننا نحتاج الأبطال للمساعدة فى تعليمنا وتحريرنا من الرغبات المكبوتة . فالأبطال يساعدون الناس على الفصل بأنفسهم وجعلهم أفراداً مستقلين وهو السبب فى وجودهم معنا طوال التاريخ والسبب أيضًا فى أهميتهم .

الظـــل

إن الظل فى علم النفس اليانجى هو الجانب المظلم من العقل والذى نميل إلى إخفاءه عن الوعى وهو عنصر موجود بشخصياتنا ويجب معرفته والتعامل معه ، ويوضح هاندرسون (١٩٦٨) Henderon هذا المفهوم بقوله :

"لقد أشار الدكتور يانج أن الظل الذى يكونه العقل الواعى داخل الفرد يحتوى على سمات مكبوتة وغير محبوبة لشخصيته إلا أن هذه الظلمة ليست بمجرد انعكاس بسيط للأنا الواعى . ونظراً لأن الأنا يحتوى على اتجاهات غير محبوبة مدمرة لذا فإن الظل له سمات جيدة – كغرائز طبيعية ودوافع إبداعية . فالأنا والظل على الرغم من أنهما مستقلين إلا أنهما مرتبطان سوياً بنفس الأسلوب الذى يرتبط فيه كل من الفكر والشعور ببعضهما البعض" (ص١١٠) .

ويعتقد يونج Jung أن هناك معركة للحرية بين الظل والأنا فالأبطال إذن يقدمون الوسيلة التى بها يحرر الأنا رمزياً الإنسان الناضج من الاشتياق المكبوت للعودة إلى الحالة السعيدة للطفولة فى العالم الذى تهيمن عليه الأم، ولقد تجسد هذا الأمر فى الأساطير عندما يفوز البطل فى معركة ضد التنين. Henderson, 1988, p.110

وتضيف م. فرانز M -Lvon Franz (١٩٦٨) فى مناقشتها لعملية الأفراد أننا يمكننا أن نرى دائماً سمات ظلية لأشخاص آخرين نرفض أن نعترف بهم فى قرارة أنفسنا . وتطرح أيضاً كأمثلة: "أن كلاً من الأنانية والكسل العقلى والقبح والخيالات غير الواقعية والمكايد والخطط والإهمال والجبن و الحب الجامح للمال والتملك (ص١٧٤) . كما ستظهر أيضاً أعراض الظل فى الأفعال ذات الدوافع المدمرة من الأفراد والاشتباه أو الميل لأن يتأثر بما أسمته م. فرانز von Franz بالأمراض الوبائية الجماعية . وتضيف أننا نرى الظل بسهولة شديدة فى تعاملاتنا مع الأفراد من نفس الجنس وهو السبب دائماً فى أن تكون شخصيات الظل فى أحلامنا من نفس

الحالم . وتعد شخصيات الظل ليست بشخصيات أحادية البعد بل تحتوى على عدد من العناصر المختلفة والتى يمكن أن تشمل القوة الإيجابية وكذلك السمات السلبية لأنفسنا وعقولنا .

ولا يستخدم هذا المفهوم بصورة عامة فى النقد الفرويدى للتحليل النفسى ولكنه يتشابه دائمًا مع ما أسماه فرويد باللاوعى . ويبرهن أتباع يانج بأن الظل لا وعى ولكن به سلبية أكبر من اللاوعى الفرويدى . ويقترح أتباع يانج أن هناك نوعًا من السعى لتحقيق التفوق بين الظل والأنا وهو ما يذكر الفرد بالكفاح والنضال بين الأنا والـ هو فى الفكر الفرويدى .

وقد تتفق كل من الفرويدية واليانجية على أن هناك قوى لا وعى تشكل السلوك وهو ما قد يشكل مشكلة . ومن الأفضل وصف عناصر الأنا فى العقل والمعرفة بأنها عاقلة ومسئولة عن صنع القرارات الواعية التى تشكل السلوك بشكل يجعل المرء يعدل عبارة فرويد الشهيرة ويقول حيث يوجد الظل أو الـ هو سيكون هناك أنا .

وقد اختلف كل من اليانجيين والفرويديين حول وجود النماذج الأصلية التى قد سبق لنا الإشارة إليها سابقًا وتعد مستقلة فى خبرات أصحابها . وقد يفسر الفرويديون الأبطال والبطلات بمعايير أكثر شخصية عن اليانجيين والذين قد يرونهم كنماذج أصلية ومرتبطة بالمشاكل العامة التى يواجهها الإنسان وليس المشاكل الخاصة التى يواجهها الأفراد .

وسنلتفت الآن إلى الازدواجية النهائية فى الفكر اليانجى - والذى يشمل العلاقة الموجودة بين عناصر الرجال والنساء فى العقل الإنسانى .

الذكورة والأنوثة

تمثل النوايا فى الفكر اليانجى العنصر النسائى الموجود فى جميع الرجال ويتمثل النية العنصر الرجالى الموجود فى جميع النساء .

ففى العصور الوسطى وقبل أن يوضح علماء النفس أنه عن طريق العقل ونتيجة للتركيبة الفريدة فإن هناك عنصريين (ذكرى وأنثوى) فينا جميعًا

ولقد قيل إن كل إنسان يحمل امرأة بداخله . فهذا العنصر الأنثوى فى كل رجل هو ما أسميه بـ **Anima** وعليه فإن السمة الأنثوية تعد نوعًا تابعًا من الارتباط بالمحيطات وبصفة خاصة بالنساء وهو ما يظل خفيًا عن الآخرين وكذلك عن النفس. **(Jung, 1968; pp. 14-15).**

يتم الرمز إلى هذه الازدواجية فى الفكر اليانجى فى الشخصيات الخنثوية والساحرات والقساوسة وما شابههن فى الفنون وفى الحكايات وفى مهن مثل رجال الطب والمعالجين والذين يسعى إليهم الناس فى العديد من المجتمعات القديمة.

وفى حالة الأفراد الموجودين فى المجتمعات الحديثة سيقول أتباع يانج إن العنصر الأنثوى عادة ما يتأثر إن لم يتكون على يد أم الرجل ، فإذا نظر إلى تأثير الأم على أنه سلبى فإن السمة الأنثوية لشخصية الرجل ستكون مظلمة ولها تأثيراتها الضارة . ومن ناحية أخرى فإذا كان تأثير الأم إيجابيًا فإن العنصر الأنثوى سيعمل على تقوية الإحساس بالرجولة ، وعليه فإن العنصر الأنثوى قد يكون قوة إيجابية أو سلبية وهو ما سيؤدى إلى شخصيات تكاملية متطورة أو مضطربة .

وتتناول م. فرانز **M. Franz** كلاً من العنصر الأنثوى والذكرى وتأثيرهما على الشخصية وعلى الفنون والظواهر المرتبطة بها :

> إن الأعراض الأكثر تكرارًا للعنصر الأنثوى تأخذ شكل التخيلات الجنسية وقد يندفع الرجال بتربية وتدريب تخيلاتهم من خلال النظر على الأفلام وعروض الإغراءات الجنسية أو من خلال أحلام اليقظة ومشاهدة مادة إباحية . ويعد هذا الأمر سمة أولية بسيطة تصبح ملزمة فقط عندما لا يستطيع الرجل أن يحصل على ما يكفى من علاقاته الشعورية – عندما تظل مواقفه واتجاهاته الشاعرية تجاه الحياة غير ناضجة أى طفولية" (ص ١٩١) .

ومع ذلك تقترح فرانز **Franz** على الجانب الإيجابى أن العنصر الأنثوى يمكننا من إيجاد الزوجات المناسبات ويساعدنا على تحرى القيم الداخلية وهو ما سيؤدى إلى آراء أكثر تعمقًا فى فهم محركنا النفسى .

كما تقترح أن هناك أربعة مراحل فى تنمية العنصر الذكرى : وهو السمة الذكورية داخل عقل ونفس المرأة .

١- رجل قوى البنية (مثل طرزان).

٢- رجل عاطفى (شللى) أو رجل يتميز بالحركة والنشاط (مثل هيمنجواى).

٣- حامل للكلمة (مثل ليود جورج).

٤- المرشد الحكيم للصدق الروحى (مثل غاندى) .

ويعمل العنصر الذكرى فى النساء بنفس الطريقة التى يعمل بها العنصر الأنثوى فى الرجل . ويتكون العنصر الذكرى على يد والد الفتاة ويمكن أن يكون لذلك تأثير جيد أو سيئ . فقد يؤدى هذا إلى البرودة والعناد والسلوك شديد الانتقاد . ففى هذه السمة السلبية يتضح فى الأساطير والحكايات تشكل آلية الموت كلص أو تشكل الموت مثل **Blucbeard** أما الجانب السلبى فيمكن أن يساعد ذلك المرأة على الحصول على قوة داخلية وينمى أسلوبًا داخليًا فى الحياة ويحقق العمق الروحانى . ويمكن أيضًا أن يعلمهن كيف يرتبطن بالرجال بأساليب أكثر سلبية وهو ما سنراه فى العديد من القصص التى يسترد فيها حب المرأة وينقذ الرجل .

ووفقًا لأتباع يانج فإن عنصر الذكورة هو الصورة الجماعية الموروثة للمرأة الموجودة . فالصورة التى تتكون لدى الرجل عن المرأة بصفة عامة ، وبصفة خاصة الصورة التى لديه عن أمه . والتى ستظهر بعد ذلك مع النساء الأخريات التى سيقيم معهن الرجل علاقات . ويمكن أن يسبب هذا الأمر بعض المشاكل عندما لا يدرك الرجل أنه يعرض هذه الصورة عن المرأة وبالتالى لن يرى المرأة على النحو التى عليها المرأة ، وبنفس الأسلوب تعرض النساء صورهن الذكورية عن الرجل .

الخاتمة

إن فحصنا واختبارنا النهائى لنظرية التحليل النفسى والنقد الثقافى قد اكتمل الآن وبين النظرية والنقد نجد أن كلاً من فرويد ويانج قد كتبوا أكثر من أربعين كتابا أما أتباعهم فقد كتبوا مئات إن لم يكن آلاف الكتب لذا لا يمكن أن نقدم هنا أكثر من بضع أفكارهم الأكثر أهمية .

يتخلل الفكر الفرويدى أكثر من الفكر اليانجى فكر النقاد الثقافيين المعاصرين والجماهير الشعبية أيضًا على الرغم من أننا قد لا نعرف أبدًا أن هذه هى الحالة . فعدم الرؤية هذه هى نتاج القدرة على الإقناع .

والأمر المدهش هنا عن فكر التحليل النفسى لكل من الفرويديين و أتباع يانج هو الدرجة التى عندها يمكن استخدام الأفكار المصاحبة لها على تحليل وتفسير النصوص والأعمال الفنية والظواهر الثقافية بجميع أنواعها . وتمكننا نظرية التحليل النفسى من تفسير وفهم النصوص بأساليب لا يمكن من خلال المنظورات الأخرى تحقيقها . ويرجع هذا الأمر لأن نظرية التحليل النفسى تمكننا جزئيًا من أن نفهم مناطقنا النفسية العاطفية والحدسية واللاعقلية والخفية والمكبوتة. فهذه هى المناطق التى يتصل بها الفنانون المبدعون ويهتمون بها وبدون نظرية التحليل النفسى لن يستطيعوا الوصول إلى التحليل أو الفهم .

ولقد وجدت أن تلاميذى كقاعدة عامة عدائيين تجاه التحليل الفرويدى . ومع ذلك لديهم القدرة على استخدام أفكاره لتحليل النصوص بعمق كبير وبمقدار كبير من الإبداع . ولقد وجدوا فى جميع أنواع التطبيقات لمفاهيمه عن سلوك الشخصيات وأهمية الرموز فى النصوص ، ولكن قد يسأل المرء كيف يمكن تطبيق المنهج المبتذل والسخيف (وهى المصطلحات التى يتم استخدامها دائمًا) على النصوص بمثل هذه النتائج المثيرة .

□ الفصل السادس □

النظرية الاجتماعية والنقد الثقافى

سأتطرق فى هذا الفصل إلى النقد الاجتماعى بالمعنى العريض والواسع وتطبيقاته فى مجال النقد الثقافى ، إن علم الاجتماع مجال واسع يغطى عدداً كبيراً من المجالات و الحقول ، وفى إطار هذا المجال - النقد الثقافى - نجد أن العلماء والكتاب لهم اهتمامات عديدة ومختلفون فى مواقفهم الفلسفية والإجراءات المنهجية التى يستخدمونها فى تحليلاتهم ، وسأصب تركيزى هنا على سمات الفكر الاجتماعى التى ترتبط بالدراسات الثقافية بصفة عامة ، وبوسائل الإعلام والثقافة الشعبية والأمور المرتبطة بها بصفة خاصة .

وسأبدأ المناقشة بمناقشة مفهوم يعد ذا أهمية رئيسية للنقد الثقافى ، و هو مفهوم الثقافة ذاته ، وعلى الرغم من أن الثقافة تعد مفهوما رئيسيًا للفكر الإنثربولوجى بأشكالها الكبيرة وبالثقافة الشعبية ستصبح على وجه التحديد هى الموضوع الذى تعامل معه علم الاجتماع وكذلك علماء الإنثربولوجى والعلماء الاجتماعيين بجميع الأنواع وكذلك أصحاب النظريات الأدبية والنقاد والمحللين .

الثقافة

إن الثقافة هى إحدى المفاهيم الشائعة والمستخدمة فى النقاش المعاصر عن المجتمع والفنون ذلك لأن هذا المفهوم يستخدمه أناس مختلفون بأساليب مختلفة ، فعلماء الإنثربولوجى يرون الثقافة تشير إلى نموذج المعتقدات وقيمها . وهو ما ينعكس فى الحرف اليدوية والأغراض والمؤسسات التى تمررها من جيل إلى جيل . ولقد قدر أن علماء الإنثربولوجى قد قدموا أكثر من مائة تعريف للثقافة . ولتتركونى أقدم عينة من التعريفات هنا .

فالثقافة تعرف فى قاموس علم الاجتماع والمصطلحات المرتبطة به :

"إنها اسم جماعى لجميع النماذج السلوكية المكتسبة اجتماعيا والتى يتم نقلها عن طريق الرموز ، نظرا لأن الاسم يطلق على جميع الإنجازات المميزة للجماعات البشرية بما فى ذلك (ليس فقط أشياء مثل) اللغة وصناعة الأدوات والصناعة والفن والعلوم والقانون والحكومة والأخلاقيات والقيم الروحية والديانة .بل أيضا الأدوات المادية أو الصناعات اليدوية التى يتم فيها تجسد الإنجازات الثقافية وبأى سمات ثقافية فكرية وستحظى بالتأثير العلمى . مثل المبانى والأدوات والماكينات وأجهزة الاتصالات والأعمال الفنية . ونظراً لأن الثقافة يتم نقلها من خلال عمليات التدريس والتعلم . سواء كان رسميا أو غير رسمى وبما يسمى بالتعليم البينى سيكون الجزء الأساسى من الثقافة موجوداً فى النماذج المجسدة للتقاليد الثقافية للجماعة الأولى وهى المعرفة والأفكار والمعتقدات والقيم والمعايير والمشاعر السائدة فى الجماعة " (ص٨٠)

وعلىّ أن أشير إلى أن هذه الجماعات تتغاير إلى حد كبير وذلك بالاعتماد على جميع أنواع المتغيرات مثل المنطقة الجغرافية والدين واللغة والطبقة الاقتصادية والاجتماعية . وفى كتاب الإنثربولوجيا الثقافية يقدم كونراد فيليب كوتاك (١٩٨٧) **Conrad Phillip Kottak** تعريفًا مماثلاً للثقافة . فنجد الإشارة إلى أن الثقافة تعد سمة مميزة لجميع الكائنات البشرية الأعضاء بالمجتمع . ويمضى فى قوله :

إن الثقافة تضم سلوكًا محكومًا بالقواعد ومشاركًا ويقوم على الرمز ويتم تعلمه وكذلك معتقدات يتم نقلها عبر الحضارات . فكل شخص يتم تهذيبه ليس فقط الأفراد الحاصلين على تعليم الصفوة . فالجنس البشرى **Homo** له القدرة على التثقف (بالمعنى العام) إلا أن البشر يعيشون فى ثقافات معينة حيث يتم تربيتهم على المقدرة الإنسانية للتعلم الثقافى واستخدام اللغة والرموز . وتشير الثقافات إلى المعتقدات والسلوكيات المعتادة وقواعد السلوك المستوعبة فى البشر وذلك من خلال التعلم" (ص٣٥) .

وتقدم لنا التعريفات السابقة معان جيدة توضح كيف يفسر علماء الإنثربولوجيا كلمة ثقافة وتشير فى الوقت ذاته إلى أن كل شخص له ثقافته على الرغم من أن هناك فروقًا كبيرة فى الثقافات الموجودة فى الولايات المتحدة والهند على سبيل المثال وفى الثقافات الفرعية الموجودة فى كل تلك الدول .

وعند استخدام كلمة **Culture** ثقافة وعلاقتها بالفنون فإنها تستخدم عادة لوصف أنواع معينة من الفنون (والتى تسمى بفنون الصفوة التى تتكون منها ثقافة الطبقة الراقية) - كالأوبرا والبالية والشعر الجاد والقصص والموسيقى السيمفونية - والفنون الأخرى التى تتطلب جماهير والتى ترفع وتثقف الأذواق وتصفى وتنقى الأحاسيس فالأفراد الذين يذهبون للاستماع إلى السيمفونيات الموسيقية و يقرءون القصص الكلاسيكية ويحضرون حفلات الباليه فغالبًا ما يتم وصفهم باللغة الشعبية على أنهم مثقفين . وهو ما يقترح بالطبع أن الأفراد الذين لا يحبون تلك الأنواع من الفنون (ولكنهم يحبون ما تمت تسميته بالفنون الجماهيرية والفنون الشعبية وثقافة الجماهير) فهم غير مثقفين أو بلا ثقافة وهو أمر مبتذل .

إذن فإن هناك نوعًا آخر من الثقافات وهو ما نسميه بالثقافات الجماهيرية وهو مصطلح يتم عادة استخدامه لوصف أشياء مثل الفواصل الكوميدية ومعظم البرامج التليفزيونية والعروض الإذاعية والقصص البوليسية (مثل القصص الرومانسية وقصص المخبرين والقصص الإبداعية والخيال العلمى ، والموسيقى الشعبية كالروك والراب وموسيقى الريف الغربى ... إلخ) و الموضة والرياضة والتقاليع . وعليه فإن الثقافة الشعبية تتكون من الثقافة الجماهيرية والسمات الأخرى المرتبطة بها والتى عادة ما يستخدمها عدد كبير من الناس على أساس متواصل .

وسيكون من الصعب فى بعض الأحيان أن نقول متى وأين تتوقف أعمال الفن الشعبى وقد توقف عن كونه شعبيًا وأصبح فنًا للنخبة أو لعلية القوم أو العكس بالعكس . فإذا ما أذيعت مسرحية هاملت لشكسبير فى التليفزيون فهل ستصبح حينها ثقافية جماهيرية ؟ يبرهن معظم النقاد و أصحاب النظريات الثقافية أنه عدا

الطرفين (قد يكون الغناء الأوبرا لى على أحد هذين الطرفين بينما نجد على الطرف الأخر مصارعة المحترفين) سنجد أن كلاً من ثقافة الصفوة والثقافة الشعبية متشابهتان بل وتتداخلان مع بعضهما البعض على درجات متفاوتة أو متماثلة لجميع الأغراض العلمية (ولتتذكر أن البرهان قد قدمه جميع علماء ما بعد الحداثة) .

جدول ٦–١ : الفروق المدركة بين الثقافتين الشعبية وثقافة الصفوة

الثقافة الشعبية	ثقافة الصفوة
قصص عاطفية	قصص كلاسيكية
موسيقى الروك أند رول	سيمفونيات وأوبرا
الكوميديا الموسيقية	أوبرا
كوميديا الموقف مثل (Seinfeld, Roeanne)	كوميديا كلاسيكية (مثل الليلة الثانية عشر وفوليان)
رسومات إباحية كوميدية	اللوحات الزيتية

فحتى أولئك الذين يحبون الفنون الرفيعة قد يكون لديهم ذوق وتذوق تجاه الثقافة الشعبية والجماهيرية . وهناك عديد من الأفراد يذهبون إلى دار الأوبرا للاستماع إلى السيمفونيات ليلة الجمعة بينما قد يستمتعون أيضا بمشاهدة مباريات كرة القدم ظهيرة يوم السبت . أو أن الشخص الذى يقرأ قصصًا جادة أثناء النهار فقد يرغب فى مشاهدة عروض كوميديا الموقف أو المغامرات أو ما يشبه ذلك أثناء فترة المساء . ويدرج الجدول ٦–١ بعض الفروق الشائعة بين الثقافات العليا والثقافات الشعبية .

وسأتبع هذا الموضوع بتفاصيل أكثر فى مناقشتى للثقافة الشعبية ولكن هناك نقاط عديدة يجب على فى البداية توضيحها . أولاً: وكما نوهت أعلاه فإن هناك طريقين أو غايتين يكون من السهل عندهما أن نرى الفروق بين الثقافة الرفيعة والجماهيرية على أنها فروق كبيرة ولكن فى منتصف هذين الطرفين سيكون من الصعب أن ندرك أيا من هذه الفروق (مثل ماذا عن الفنون الشعبية وموسيقى الجاز

والكتب الفكاهية التى تتطور لتأخذ شكل صور مرسومة ؟) ثانيًا: ليس هناك أى معنى فى مناقشة الثقافة الشعبية الجماهيرية والثقافة المختارة (ثقافة النخبة) وفقًا لسماتها الجمالية وتأثيراتها الاجتماعية والثقافية وهو الأمر الذى يمكن تحقيقه فى الدراسات التى تتناول التعامل مع فنون الثقافة الممتازة .

ولقد دمجت دراسة الثقافة الشعبية والجماهيرية مع دراسة الثقافة الممتازة وهو ما أدى إلى نوع جديد من المعرفة الكبرى والدراسات الثقافية . وسنجد فى الوقت الراهن أن كلاً من علماء الاجتماع وعلماء الإنثربولوجيا والعلماء السياسيين والفلاسفة وأساتذة اللغة الإنجليزية والعلوم الإنسانية والأفراد فى الدراسات الأمريكية (وفى السنوات الأخيرة ظهر نوع جديد من الدراسات كفرع مستقبل من المعرفة إلا وهو علم الاتصالات) حيث يدرس العلماء أية سمات للثقافة سواء كانت ثقافة عليا أم دنيا، شعبية أم غير شعبية حيث وجدوا أن هذه الدراسة شيقة . فالجميع يرغب (كما أوضح جيمى دورنات **Jimmy Durnate**) فى المشاركة فى هذا الحدث ، ومن منظور الدراسات الثقافية سنجد أن جميع الثقافات تستحق التحليل والتفسير ولم تعد الفروق التى استخدمت للتفريق بين الفنون الراقية والفنون الشعبية مفيدة أو صالحة للاستخدام وذلك لأسباب سيتم توضيحها أدناه .

التعددية الثقافية

يعتقد نقاد الثقافة أن الثقافة تلعب دورا مهمًا فى التطورات الاجتماعية والسياسية وكذلك فى تطور وتنمية هوية الفرد . ونرى الآن الهوية بأسلوبين فهناك الهوية الشخصية والتى تشمل الأمور المميزة لشخص ما (كالمظهر والذكاء والشخصية) والهوية الاجتماعية والتى تشمل جماعات عديدة ينتمى إليها الفرد سواء كانت هذه الجماعات جنسية أو اقتصادية أو عنصرية أو عرقية أو دينية أو سياسية....إلخ .

ويعد تركيز التعددية الثقافية كما تنطبق على الكتب التى يقرأها الطلبة والنصوص التى يفكرون فيها (الأفلام والمسرحيات الدرامية والموسيقى وغير ذلك) فى

مقررات اللغة الإنجليزية والعلوم الإنسانية ومقررات مادة التاريخ (ومواد أخرى) سيكون هذا التركيز على التمثيل المناسب لثقافات الأقلية فى القانون والقواعد الأوروبية والثقافية . وعادة ما يتم تجاهل أو استثناء ثقافات الأقلية ويتم التأكيد على أنه نتيجة لذلك لا يتعرض الطلبة سوى إلى منظورات ضيقة ومشوهة عن الثقافات فى المجتمع الأمريكى . وسيحصل أولئك الذين يعيشون فى الجماعات المستثناة على صور مشوهة عن أنفسهم . وعلى ذلك فإن المقررات التقليدية للتاريخ العالمى أو مقررات العلوم الإنسانية قد ركزت على أعمال رجال أوروبيين بيض قد وافتهم المنية (وهو مصطلح يشار إليه اختصاراً بـ DWEMS والتى تنطق بالدويمز) وتجاهلت الأعمال التى قدمتها المرأة و الرجل الأمريكى ذوو الأصول الأفريقية وذوو الأصول الآسيوية والأصول اللاتينية واللوطيون وغيرهم .

أما البرهان الذى يقدمه المدافعون عن التعددية الثقافية هو أنه نظرا لأن المجتمع الأمريكى مجتمع متعدد الثقافات وبه أعداد كبيرة من النساء واللاتينيين والأمريكيين من أصول آسيوية وأفريقية والأمريكيين الأصليين ... وغيرهم فالأعمال التى يقدمها هؤلاء الأفراد يجب إدراكها فى القواعد الأدبية والفلسفية (القصص والمسرحيات وكتب الفلسفة التى يقررها الأساتذة ويقرأها الطلبة) وبدلا من التركيز على الدراسات التى قام بها DWEMS الكتاب الأوربيون البيض و WASPS البروتستانت البيض الأنجلوساكسون وعلى موضوعات مثل الشخصية القومية والاجتماع فى التاريخ الأمريكى (وهو ما قد تتم تسميته بالمنظور الشائع أحادى الثقافة) فسيكون التركيز على سبيل المثال على تعددية وإسهامات العديد من جماعات الأقلية فى الحياة الأمريكية . ويجب إضافة هذه المادة إلى هذا القانون لسببين أساسيين . الأول أن هذا التغير قد يعرف إسهامات الثقافات المختلفة فى المجالات الأدبية والفلسفية وغيرها من المجالات. وثانياً أنها قد تساعد الطلبة كأفراد بجماعات الأقلية على الحصول على أحاسيس أقوى بالهوية الشخصية والاجتماعية . فالمنظور أحادى الثقافة هو استخدام لغة بعض الجماعات التى تدعى أنها لا يتم تمثيلها بالشكل اللائق وذلك مثل اليوروسيفتريك (التركيز الأوروبى) والفالوسينريك (المخنثين) (وقد يكون أيضا اللوجوسيفزيك الكلاميين) بين أشياء أخرى .

ولقد استبدلت الفكرة القديمة بالتماثل فى ثقافة أمريكية للبروتستانت البيض من الأصل الأنجلو ساكسونى والانصهار فى هوية عرقية أو هوية أقلية واحدة . بالتركيز على الحفاظ على الأقلية أو الهويات الثقافية الفرعية وأن يكونوا أمريكيين فى الوقت ذاته . فالاستعارة الانصهارية للتجانس قد تم استبدالها باستعارة طهى لحم الجاموس . والتى نحافظ فيها على العناصر الأساسية للأقليات وتنمى الشعور بهوياتها على الرغم من أنها جزء من شىء آخر يشمل ويأخذ نكهة الجميع .

ويعد التحرك نحو التعددية الثقافية فى الولايات المتحدة مهم على وجه الخصوص ذلك لأن العديد من البيض لم يصبحوا أقلية فى المدن والولايات وبدلاً من ذلك أصبحوا هم الذين يشكلون أكبر عدد من الأقليات . ومع ذلك فإن المدافعين عن تعليم التعددية الثقافية يؤكدون على أن البيض يهيمنون على النظام التعليمى . ولذلك ستكون لديهم القدرة على فرض منظورهم على هذه الأشياء (سواء من خلال التصميم الواعى أو بشكل غير فطن) ويتضح هذا فى اختياراتهم لقدرٍ كبير من القصص والروايات والمسرحيات و أعمال الفكر الاجتماعى والفلسفة الاجتماعية التى يقرءوها الطلبة .

وهناك عدد من المشاكل المتضخمة فى الرغبة فى إعادة تعريف المنهج بمصطلحات التعددية الثقافية . ولنأخذ بالفلسفة كمثال . وفى البداية فهل هناك أعمال فلسفية قام بها ممثلون عن ثقافات الأقلية العديدة والتى هى على نفس أهمية أعمال ما يسمى بالفيلسوف ديوى **DWEY** (الرجل الأوروبى الأبيض) أمثال أفلاطون وأرسطو و أسبينوزا و كانط و هيوم ولوك ؟ (لاحظ أنه بعيدا عن هيوم ولوك فإن الباقين فى القائمة يمكن وصفهم بطريقة شرعية بأنهم عملية عرقية) . وإذا ما قررنا أنه من الضرورى إدخال أعمال ودراسات ذوى الأقلية فى المنهج فهل يجب انتقاء الأعمال والدراسات التابعة لمزاياهم الاجتماعية المزعومة (بدعم وتعزيز الهوية الجماعية) ؟ وبالطبع فقد نكون قد أهملنا أعمالاً عظيمة لأننا قد ركزنا على أعمال المفكرين الأوربيين البيض الرجال وفى أى من هذه الحالات فيمكن تقديم برهان جيد على توسيع هذه القاعدة .

ثانيًا : إذا ما كانت هناك أعمال عظيمة موجودة فى كتب الجماعات العديدة ذات الثقافات التعددية فكيف يمكننا إذن أن نختار من بينها ؟ وهناك جماعات عديدة (وليس كل الجماعات) يتم تمثيلها . فكيف نقرر ونحدد الكتب التى يتم إضافتها ؟ وأخيرا فهل سيكون التركيز على التعددية الثقافية مدمرًا للإحساس بالوحدة والتى كانت جزءًا تقليديًا من الحياة الأمريكية (حتى إذا ما كان هناك مقدار كبير من الخلاف والصراعات داخل المجتمع الأمريكى) ؟ وهل ستؤدى التعددية الثقافية إلى الفوضى والاضطراب كهويات جماعية تشمل وتكتنف الهوية القومية ؟ أم هل ستؤدى إلى فهم أكثر واقعية للثقافة والمجتمع الأمريكى ؟

أعمال المفكرين الأوروبيين البيض من الرجال

كما اقترحنا أعلاه فإن بعض المناصرين للتعددية الثقافية ومفكرى النزعة النسوية يتحدثون عن محتوى معظم المقررات فى التاريخ الغربى أو التاريخ أو الأدب العالميين (والمقررات المرتبطة بها) على أنها مقيدة بمقدار كبير بأفكار و أعمال المفكرين الأوروبيين البيض الرجال . وسيكون البرهان هو أن أفكار وأعمال النزعة النسوية والملونين قد تم تجاهلها كما تم أيضًا التأكيد على أهمية أعمال المفكرين ضد الرجال الأووربيين البيض الذين وافتهم المنية .

ولقد أدى هذا الانتقاد للأسلوب الذى يتم به تدريس التاريخ والدراسات الثقافية . إلى عدد من الاتجاهات . ويبرهن العديد من العلماء الأمريكيين السود على أن أصول الحضارة الغربية هى فى أفريقيا وأن العديد من الأفكار (حتى عدد من الفلاسفة والكتاب) التى نعتقد أنها أتت من البيض جاءت فى واقع الأمر من السود (ويجب أن أضيف أن هذه الآراء قد قبلها معظم العلماء) . ويبرهن بعض النقاد الثقافيين للحركة النسائية أن ثقافتنا مخنثة (أى ثنائية الجنس) وأن إسهامات المفكرات والفنانات والشاعرات والكاتبات وغيرهن قد تم تقليل أهميتهن وقيمتهن . أما أولئك الذين ينشئون القواعد الفلسفية والأدبية – وهى قائمة بالأعمال التى يتم اعتبارها كلاسيكية والتى قد توجد فى المقررات التى تتناول الحضارة والثقافة – فيبرهنون على أنه عندما يقدم المفكر الأسود أو الآسيوى أعمالاً بنفس أهمية الأعمال

التى قدمها كل من كانط أو هيجل أو ماركس فى الفلسفة أو سيرفانتس أو دستويفسكى أو بروست فى الأدب حينها سيتم إضافتهم إلى قائمة المفكرين .

ولقد وسعت العديد من الجامعات والكليات فى الفترة الأخيرة من مقرراتها عن الحضارة وأضافت أعمالاً للمفكرين والفنانين المبدعين الذين لا ينتمون إلى المفكرين الرجال البيض الأوروبيين الذين وافتهم المنية (**DWEMs**) حتى يمكن أن يتعرض الطلبة إلى فهم أوسع للفكر الاجتماعى والسياسى والفلسفى والنشاط الإبداعى وإسلاميات المرأة والملونين فى الميراث الفكرى و الفنى العالمى . وفى الوقت الراهن ، فإن مجالات النظرية الأدبية المعاصرة ونظرية الاتصالات والدراسات الثقافية تهيمن عليها أعمال **LWEMs** (مفكرون رجال أوروبيون بيض على قيد الحياة أو توفوا قريبًا) أمثال فرويد **Sigmond Freud** وسوسير **Ferdinand de Saussure** ودريدا **Jacaues Derrida** وياكوبسون **Roman Jackobson** وتودروف **Tzvetan Todorv** ودى مان **Paul de Man** وستراوس **Claude Lévi-Strauss** وبارت **Roland Barthes** وفوكو **ichel Fou-cault** وإيكو **Umberto Eco** ولوتمان **Yuri Lotman** من مدرسة تارتو **Tartu** لعلم الرموز وميخائيل باختين **Mikhail Bakhtin .** وهناك عدد قليل من العلماء الأمريكيين أو الأمريكيين الجنوبيين أو الآسيويين أو الأفارقة من الذكور والإناث الذين كانت أعمالهم ذات أهمية دولية فى هذه المجالات . ولقد مال العلماء الأمريكيون ذكورًا وإناثًا فى الماضى على الأقل إلى العمل فى مجالات أكثر تجريبية وقد قدموا أعمالاً أقل فلسفية وتأملية . ويكيف النقاد الثقافيون ويطبقون نظريات المفكرين الأوروبيين مثل أولئك الذين تم ذكرهم أعلاه، فالتأكيد على أن جامعتنا وكلياتنا تركز كثيرًا على أعمال مفكرين رجال بيض أوروبيين وافتهم المنية يرتبط بقضية أخرى ألا وهى قضية التصحيح السياسى والذى يشمل كيف يتم التطرق إلى أفراد الأقليات والجماعات الأخرى .

التصحيح السياسى

يرتبط التصحيح السياسى بمصطلح آخر وهناك جدل كبير حاليًا حول تعريفه. ويستخدم المحافظون هذا المصطلح لمعاقبة الأساتذة الجامعيين فى اليسار (وبصفة

خاصة الماركسيين) الذين يدعون أنهم قد حولوا اللغة الإنجليزية والمقررات الإنسانية إلى مسألة سياسية بأيديولوجيات جناح اليسار والأيديولوجيات الماركسية . ويقال إن هؤلاء العلماء اليساريين يستخدمون التصحيح السياسى للهجوم على العلماء ذوى الآراء المناهضة ولفرض منظور مناهض للمؤسسات . ويتم التأكيد على أنهم يشاركون فى هذا المجال على يد العديد من ممثلى جماعات الأقلية العرقية والعنصرية والجنسية وغيرها - والذين يرغبون من بين الاهتمامات الأخرى بأن يتم التعرف عليهم بأساليب معينة (على الرغم من أنه فى بعض الحالات قد تكون هناك صراعات بين الجماعات نفسها وداخلها مما يمكن تسميتها به) .

ويبرهن اليساريون وغيرهم من العلماء على أن التصحيح السياسى ما هو إلا مصطلح يستخدمه المحافظون لرفض ونبذ المختلفين معهم (الأصوليون والاجتماعيون واليساريون والماركسيون وأتباع النزعة النسوية وغيرهم) من حيث المنظورات الخاصة بالسياسات والثقافة وأن المحافظين يرغبون فى فرض آراء تقليدية فى النطاق الأكاديمى . ويرتبط التصحيح السياسى بمسألة التعددية الثقافية . ويميل المحافظون إلى معارضة تنفيذ المقررات ذات المنظورات الثقافية المتعددة ويؤكد الليبراليون (وغيرهم من اليساريين) على أهمية مثل هذه المقررات .

ويشمل التصحيح السياسى مقداراً كبيراً من الاهتمام باللغة وكيف يتم التعرف على العديد من هذه الجماعات فى الصحف وفى المحادثات اليومية، وهو ما ينتج عن الاعتقاد بأن اللغة - كما أوضح اللغويون - التى نستخدمها لوصف الآخرين سواء كانوا جماعات أو أفراد تؤثر على الأسلوب الذى نفكر به حيالهم ، ولقد تسببت الخلافات حول اللغة فى وضع قواعد خطاب وحوار فى بعض الجماعات وذلك فى محاولة لحماية أفراد الجماعات العرقية والعنصرية والدينية والمجتمعات الأخرى من الإساءة اللغوية فهل يمكن للأفراد داخل الجامعات أن يكون لهم حق التعديل الأول للهجوم لفظياً أو الإساءة إلى الأفراد بناء على عضوية هؤلاء الأفراد فى جماعات معينة ؟ أو هل يستخدم هؤلاء الأفراد وفقًا لهذه الإساءة واللغة المسيئة لرفض ونبذ أولئك الذين يوجهون لغتهم ضد حقوقهم ؟ ونتيجة لهذا التركيز على حقوق جماعات الأقلية يتم الهجوم حالياً على العديد من الممارسات التقليدية وهى الممارسات التى لم

يفكر بها أحد أبدًا في الماضى . وعلى سبيل المثال يطالب الأمريكيون الأصليون الفرق الرياضية . والجامعات والمنظمات الأخرى التى تستخدم صور أو شعارات الأمريكيين الأصليين فى شعاراتها أو أختامها أو أسماءها أو أبرز قضية للرولك قضية Washignton Kedskins بأن تغير أسماءها أو تتخلص من هذه الصورة ذلك لأن هذه الجماعات ترى تلك الأندية والمؤسسات على أنها تقدم ممارسات مهنية ومحقرة . لذا فنحن كمجتمع نواجه مشكلة جد خطيرة . وعلينا أن نتساءل فى أى مرحلة يصبح عندها أفراد مثل هذه الجماعات منتقدين وغير معقولين وما المدى الذى بمقتضاه نبتعد عن تلك الاحتياجات والحقوق ؟ ويتم حاليًا التعامل مع هذه المسألة فى نطاقات ومجالات عديدة .

وفى الواقع فإن قضية التصحيح السياسى تبدو أنها قد كبرت كثيرًا وأنها لم تكن أبدًا قضية فى معظم الجامعات . ولم تقع سوى مناظرات جامعية عديدة لدى عدد صغير نسبيًا من مؤسسات التعليم العالى فيما يخص الموضوع المتعلق بالتصحيح السياسى . ويبرهن بعض المتمسكين بالليبرالية السياسية (وبمنظور ثقافى متعدد) على أن الضجة حول التصحيح السياسى قد أقامها المحافظون الذين يحتاجون إلى عدو لإضافة الأمريكيين نظرًا لأنهم قد فقدوا التهديد القديم من قبل الاشتراكية والشيوعية . ويؤكدون على أنه نظرًا لأن الأمريكيين لم يعد لديهم خوف أو قلق من الاشتراكيين والشيوعيين . فلقد أنشأ المحافظون التعددية الثقافية لتحل محل الاشتراكيين . ويبرهن بعض المتمسكين بالتحفظية السياسية على أن الطلبة يتم غسل عقولهم على يد أساتذة جامعيين تابعين للجناح اليسارى ويتم الآن الهجوم على الحق فى حرية الحوار والتحدث . وما حدث بالفعل هو أن قضية التصحيح السياسى ما هى إلا زوبعة فى فنجان . قد هدأت فى معظم المؤسسات . إلا أنها قد أثارت قضية مهمة: فى أى مرحلة سيكون هناك حاجة إلى الإجماع للحفاظ على المؤسسة والمجتمع بصفة عامة خوفًا من أن يتم تدميرها ؟ وماذا سيحدث عندما لم يعد الناس يقبلون بعد تلك المعايير والقواعد والقيم السائدة فى المجتمع ؟ وهو ما سنلتفت إليه الآن.

أنـومـى

وهو مصطلح قدمه عالم الاجتماع الفرنسي إميل دوركايم (١٩٥١) Emile Durkheim ويعني (لا عرف / لا معايير) .ولقد أخذت كلمة Anomie من الكلمة الإغريقية Nomi أو المعايير . ولا يعترف هؤلاء الأفراد أو تلك الجماعات الأنومية بأية أعراف أو قوانين أو قواعد للمجتمع . وعليه فإن عصابة اللصوص قد تتكون على سبيل المثال من الأفراد الذين ليسوا بمنحازين لفئة معينة ولكنهم أنوميين لا يلتزمون بمعايير المجتمع . وقد ينطبق نفس الشيء على ما تمت تسميته ذات مرة بالثقافات الفرعية المنحرفة مثل مجتمع اللوطيين . ويتم اتباع الثقافات الفرعية لقواعد سلوكية معينة إلا أن هذه القواعد تتغاير مع القواعد الموجودة فى المجتمع الكبير . ولقد اقترح بعض علماء الاجتماع أن الانحراف يرتبط بأنومى أو قد يكون نجم عنها ، ويفرق دوركايم Durkheim بين التضامن الميكانيكى والتضامن العضوى . فالتضامن الميكانيكى يوجد فى المجتمعات البدائية كما يوجد اليوم فى الأسرة حيث سيكون لدى المرء إحساس بالانتماء ومن ناحية أخرى فإن التضامن العضوى يوجد فى المجتمعات الحديثة ويتميز ليس بمشاعر الانتماء إلى شيء ما بل بالعكس بنظام معقد من العلاقات التعاقدية أو الشرعية . ووفقًا لدوركايم Durkheim فإننا قد انتقلنا من التركيبات الاجتماعية التى هى ميكانيكية فى الأساس إلى تركيبات عضوية. على الرغم من أن ذلك يمثل تقدمًا من حيث المعنى إلا أن له تكاليفه الباهظة . فأحد هذه التكاليف هى أنومى أى عدم وجود معايير للسلوك. ففى المجتمعات التى تتميز بالتضامن الآلى (الميكانيكى) نجد أن العلاقات الاجتماعية عادة ما تكون مفككة وزائلة ويفقد الناس القدرة على رؤية الوعى الجماعى حيث تتضح المعانى العامة والمشتركة ويكون هناك معنى مقبولاً بصفة عامة لما هو صواب وما هو خطأ وما هو الخير وما هو الشر فهذا على أية حال يمهد الطريق للأفراد أو الثقافات الفرعية لوضع قواعدها ولتنمية السلوك الأنومى . ففى الولايات المتحدة والدول الغربية الأخرى نجد عادة السلوك الأنومى أكثر وضوحًا فى المراهقين والذين عادة ما يكونوا متمردين (ولأسباب عديدة) والمسنين (الذين يجدون أنفسهم بلا شئ نظرا لترتيباتنا الاجتماعية. حيث يشعرون بالوحدة والعزلة). ويجب الإشارة إلى أن أى ظاهرة اجتماعية تؤثر على

الأفراد فهى نتيجة ليس لأن هناك أفرادًا بأعينهم غير قادرين على إيجاد مكان مناسب لهم فى مجتمعاتهم بل لأن تركيبة المجتمعات والترتيبات التى توفرها هذه المجتمعات لكل من المراهقين والمسنين وأفراد الثقافات الفرعية الأخرى والجماعات المنحرفة غير كافية...... إلخ . ويمكن وصف هذه المجتمعات وفقا لقدرتها على تحقيق التكامل بين أنواع معينة من الأفراد بداخلها وذلك لضعف أدائهم أو الأداء بشكل سيئ ، وهو ما سيقودنا إلى الموضوع التالى والذى يمثل أحد الموضوعات الأساسية فى الفكر الاجتماعى والسياسى ألا وهو المذهب العملى أو الوظيفى .

المذهب العملى / الوظيفى

وهو نظرية (والمعروفة أيضا بالمذهب العملى البنيوى) يقول عنها بعض علماء الاجتماع والإنثربولوجيا على أنها ترى المجتمع كمنظومة ويؤكدون على أدوار العديد من المؤسسات والهيئات والممارسات والتى تلعبها فى الحفاظ على نظام المجتمع . وسيكون أى شىء ما عمليًا إذا ما ساعد على الحفاظ على النظام وسيكون سيىء التوظيف إذا ما قوض أو عطل النظام وسيكون غير عملى إذا لم يلعب أى دور فى المنظومة المشارك فيها . وبالإضافة إلى ذلك فإن علماء الإنثربولوجيا غالبا ما يعبرون عن وظائف ومهام يتم التخطيط لها وغالبًا ما تكون واضحة ومقصودة وهناك وظائف أخرى قد تكون كامنة وهى وظائف عارضة وغير مقصودة ولا ندرى عنها أى شىء .

ويقول بعض علماء الاجتماع إن العواقب الكامنة أو غير المقصودة للممارسات والمؤسسات التى تشغل حيزًا كبيرًا من الاهتمام ذلك لأنها تحافظ على استمرار المؤسسات فى العمل كما أنها تمكنها من حيز التأثير لكى تحافظ على المجتمع . وبمجرد أن نكتشف هذه الوظائف الكامنة ونشير إليها لن يمكنها العمل والأداء على النحو الذى كانت عليه دوما . لذا فإن هذا النوع من المعرفة الاجتماعية يساعد فى النهاية وبشكل نقدى على تخلى المجتمع عن استقراره.

أما علماء الاجتماع الذين يستخدمون التحليل الوظيفى فى الممارسات العديدة والمؤسسات المختلفة ويسعون إلى اكتشاف وظائفها الخفية التى توضح هذه الوظائف.

ولقد أوضح باقى علماء الاجتماع والمشتغلين بعلم الاجتماع قوائم من المتطلبات الوظيفية الأولية الموجودة فى جميع الأنظمة الاجتماعية ، وهى قوائم تكون مجردة وعامة لدرجة تجعلها ذات استخدام عام وسطحى . ولقد هاجم العديد من النقاد المذهب الوظيفى العملى حيث يبرهن هؤلاء النقاد على أن هذه النظرية تميل إلى الصراع والسلطة وعادة ما تكون محافظة . وتبدى اهتمامًا أكبر مع ما يحافظ على الوضع الراهن ويدعم التوازن فى المجتمعات عما يمكن أن تنقله الظواهر والتى لا تلعب أيًا من هذه الأدوار وتؤدى إلى التغيير أو فى بعض الحالات إلى انهيار المنظومة. ولقد حدد كل من ويلدارسكى وتوميسون وريتشارد وآرون (١٩٩٠) , Aaron ,Richrd , Michne Thombson ,Wildarsky التحليل الوظيفى التقليدى و افترضوا طريقة يسمونها بالتحليل الوظيفى الثقافى . ويبرهنون على أن التحليل الوظيفى التقليدى فى العلوم الاجتماعية قد تدفق بالأسلوب الذى تم به تطبيقه ، ولكنه لم يكن متدفقًا بشكل خلاق ويؤكدون أيضًا على أن تبنى التحليل الوظيفى يمكن علماء الاجتماع من تجنب العديد من الأخطاء التى وقع فيها أصحاب النظرية الوظيفية القديمة ويشيرون إلى أن المذهب الوظيفى قد تم انتقاده لكونه محافظًا من الناحية الأيديولوجية :

"أما التهمة الأخرى التى يتم وصم التفسير الوظيفى بها عادة فهى أنه يلزم الفرد بمنظور محافظ أيديولوجيا . ولكنهم بتوضيح أن الغرض من السلوك يتم تكييفه مسبقًا على تغييره . وعلى الرغم من أن أصحاب المذهب الوظيفى فى الماضى قد التزموا عادة برؤى محافظة إلا أن اتهامنا بأن التفسير الوظيفى فى حد ذاته يعد محايداً من الناحية الأيديولوجية . ويتتبع التحليل الثقافى الوظيفى ما نعتقد بأنه مهمة ناجحة للتساؤل حول أنواع العلاقات الاجتماعية التى تتغير كما أن الطريقة التى تتغير بها هذه الأنماط المختلفة للعلاقات الاجتماعية من حيث الموارد التى يمكن أن تستخدمها لحل الصراعات والنزاعات الداخلية" . (ص١٠٧) .

وبدلاً من البحث عن المطالب الوظيفية الموجودة افتراضيا فى جميع المجتمعات نجد أن أصحاب المذهب الوظيفى الثقافى يركزون على كيفية نشأة الأشكال المختلفة

من العلاقات الاجتماعية وكيف تعمل . وعلى طريقة ميرتون Merton نجد أن أصحاب هذه النظريات ينحون بالتحليل الوظيفى من مستوى مجتمعى مجرد ويستخدمونه لتحليل الجماعات المختلفة ذات القيم والمعتقدات وأساليب الحياة المختلفة .حيث سيفرضون موقفًا تتغاير فيه الجماعات المختلفة وتتصارع باستمرار ولذلك فإن ما يعد وظيفيًا لجماعة ما و بصفة خاصة الثقافة السياسية قد يكون سببا لسوء التوظيف لجماعة أو ثقافة أخرى و لقد استنتج طوسون و معاونوه أن علماء النفس العظام قد استخدموا جميعًا التحليل الوظيفى لأنهم قد احتاجوا إلى أن يشرحوا كيف تتماسك المجتمعات سويًا . وبالنسبة للنقاد الثقافيين فإن المذهب الوظيفى يعد هو الآخر ذا أهمية كبيرة وذلك لأن وظائف النصوص فى وسائل الأعلام التى يتعامل معها الماركسيون ونقادهم حين يتحدثون عن تأثيرات وسائل الأعلام (بما فى ذلك عواقبها الاجتماعية و السياسية) .

ولنفكر على سبيل المثال فى وظائف المؤسسات الدينية، فهى تساعد كقاعدة عامة على الحفاظ على المجتمع من خلال تقديم قيم ومعتقدات معينة يتبعها أتباع تلك المؤسسات و مع ذلك ففى الحالات التى تتواجد فيها الديانات المتخاصمة يمكن حينها أن تكون المؤسسات الدينية مصدرًا للصراعات المريرة وعليه وفى مؤسسات معينة ستكون المؤسسات الدينية غير مستقرة و سيئة التوظيف كما يجب علينا أن ندرس الوظائف الخفية للأديان ذلك لأن معظم ما يقوم به الأفراد حتى أولئك الذين قد يعتقدون أنهم يتأثرون بالدين سيرتبطون بالتعاليم الدينية والنطاق الذى يدعوه علماء الاجتماع بالنطاق المقدس .

المقدس و المحرم

يوضح دوركايم Durkheim الفرق بين المقدس والمحرم فى كتابه: الأشكال الأولية للحياة الدينية (١٩٦٧) The Elementary Forms of The Religious Life، وفى هذا الكتاب – الذى يعد دراسة كلاسيكية للفكر الدينى وارتباطه بالنظام الاجتماعى – يشرح دوركايم Durkheim كيف يقسم الفكر الدينى العالم إلى نصفين مختلفين :

"إن جميع العقائد الدينية سواء كانت بسيطة أو معقدة تقدم سمة واحدة عامة فهى تفترض مسبقًا وجود تصنيف لجميع الأشياء سواء كانت واقعية أو مثالية يفكر فيها الإنسان ويتم تقسيمها إلى فئتين أو جماعتين متضادتين يتم توزيعهما وفقًا لمعايير مستقلة يتم تفسيرها بعناية بما يكفى من خلال كلمتى محرم ومقدس" (ص٥٢).

فهذه الفكرة بأن هناك نطاقين متعارضين قطريًا يرجعان إلى أعمال فردينان دو سوسير (١٩٦٦) والذى يبرهن على أنه لا توجد مفاهيم لها معان فى حد ذاتها ولكنها تستوحى معناها من كونها فى أنظمة أو شبكات من العلاقات . وتعد معانيها مميزة ولكن لا يتم تعريفها وفقًا للمحتوى بل سلبيًا بعلاقتها مع المفاهيم الأخرى وعليه فإن المقدس لا يمكن أن يتواجد بدون المحرم والعكس بالعكس ويواصل دوركايم **Durk-heim** حديثه بقوله :

"إن تقسيم العالم إلى نطاقين أحدهما يشمل كل ما هو مقدس والآخر يشمل كل ما هو محرم يعد سمة مميزة للفكر الدينى والمعتقدات والأساطير والخرافات إما أن تكون تمثيلات أو أنظمة للتمثيل تعبر عن طبيعة الأشياء المقدسة والقيم والسلطات المنسوبة لهم أو العلاقات الأخرى مع بعضها البعض ومع الأشياء الأخرى المحرمة". (صـ ٥٢)

ويضيف أن هذا المفهوم يمتد إلى ما هو أبعد من نطاق الآلهة لجميع أنواع الكائنات – شجرة ، صخرة ، منزل وأى شىء يمكن تقديسه إذا ما شعر الناس أنه مقدس ويفكرون بقدسيته .

ويوضح إلياد (١٩٦١) **Mircea Eliade** والذى تمت مناقشة أفكاره فى الفصل الخامس) هذا الفرق باستفاضة ، حيث يوضح أن كلاً من الزمان والمكان يمكن أن يصبحا مقدسين ويعرف الأسطورة على أنها شىء يرتبط بالتاريخ المقدس ويقترح أن الأمر ذو الأهمية الشديدة لمحللى الثقافة هو أن العديد من الأشياء التى يقوم بها الناس المعاصرون ما هى إلا نسخ عمياء من الطقوس المقدسة القديمة . وكما يوضح "فإن الإنسان المعاصر والذى يشعر ويزعم بأنه غير متدين لا يزال لديه مخزون ضخم

من الأساطير المعماة والطقوس غير المتجددة" (صـ ٢٠٤- ٢٠) ، وسأدرج وألخص هنا بعض النقاط التى قدمها إلياد Eliade

١- أشياء مثل حفلات نيويورك والانتقال إلى منزل جديد والاحتفالات بالترقية كلها توضح طقوس وشعائر قديمة من التجديد .

٢- تتناول السينما الدوافع القديمة مثل المعارك بين الأبطال والوحوش وبداية المعارك والتعذيب الإلهى وتجربة الجنة والنار .

٣- ترتبط الحركات اليوتوبية مثل الماركسية بالأسطورة الخاصة بالحشر ويوم الدنيوية لتخليص الأقلية .

٤- الحرب والحرية الجنسية كلها ترتبط بفكرة البراءة الإنسانية قبل السقوط والاشتياق إلى جنات عدن .

٥- يعد التحليل النفسى نسخة مستحدثة من التحكم الإلهى والمعارك مع الوحوش .

وباختصار فإن معظم الناس حتى أولئك الذين يشعرون أنهم غير متدينين لا يزالون يعتقدون بالأساطير الدينية الزائفة والتى لا وجود لها . ويشرح ذلك بقوله إن هذا الأمر متوقع نظراً لأن الإنسان مقترف الذنب سيكون هو من سلالة المتدينين - والذى لا يستطيع أن يطمس تاريخه - وهو ما يعنى أن هذا هو سلوك أسلافه المتدينين الذين أحضروه إلى هذا العالم (صـ٢٠٩) .

وتعد المفاهيم المرتبطة بالمقدس والمحرم مفيدة لمحللى الثقافة ذلك لأنها تقدم الآراء التى تساعد على تفسير الكثير من السلوك المعاصر . فمعظم ما نفعله له بعد مقدس ودينى ولكن دون أن ندرك ذلك ولقد اقترح بعض المفكرين أمثال جربنر Gerbner أن التليفزيون ووسائل الإعلام بصفة عامة لها بعدها الدينى أو المقدس وهو ما سيؤدى بنا إلى الموضوع التالى ألا وهو وسائل الإعلام .

نظرية وسائل الإعلام

لقد طور أولئك العلماء الذين درسوا وقدموا أبحاثاً عن وسائل الإعلام عبر السنين (علماء الاجتماع ، وعلماء النفس وعلماء الإنثربولوجيا وعلماء الآداب

والأشخاص الجدد الذين حصلوا على شهادات علمية متقدمة فى الاتصالات) عدداً من النظريات التى تتناول أدوار وسائل الإعلام ودورها الذى تلعبه فى المجتمع والاهتمامات المرتبطة بها . وترتبط جميع هذه النظريات بمعسكرين عامين : أولئك الذين يبرهنون على أن وسائل الإعلام قوية وأولئك الذين يقولون على أنه لها تأثير ضعيف على الأفراد والمجتمعات . ويوجد مفكرون وسائل الإعلام الماركسيين فى المعسكر الأول ويقترحون أن وسائل الإعلام تنشر الأيديولوجية البرجوازية وتلعب دوراً مهمًا فى الحفاظ على النظام الرأسمالى . أما مفكرو المذهب اللاييودميركر (والذين يبرهنون على أن جميع أفراد الجماهير لهم نفس الرسالة) فينضمون أيضًا إلى هذا المعسكر أما مفكرو الاستخدامات الاتصالات (والذين يعطون الأفراد دوراً مهمًا فى تفسير النصوص فهم فى المعسكر الثانى وكذلك معظم المفكرين من الأنواع من فروع المعرفة) فربما يكونوا ينظرون إلى وسائل الإعلام على أنها معتقدات وقيم دائمة ولكنها لا تشكلها .

ولقد كانت معظم الأبحاث التى أجريت عن وسائل الإعلام ذات طبيعة اجتماعية نفسية وتركز على أمور مثل تكوين الآراء وتغيير المواقف . ولقد كانت هذه الأبحاث ذات طابع كمى وإحصائى بصفة عامة وقدمت البيانات التى يمكن إرسالها وعليه يمكن رؤيتها على أنها عملية . ومع ذلك فقد أصبح العلماء فى السنوات الأخيرة وتحت تأثير الماركسية وعلم السيميوطيقا والفلسفة القارية أكثر اهتماما بالنصوص والأسلوب الذى تقدم به المعانى وهو ما أدى إلى تغيرات كبرى فى الأساليب التى يبحث فيها الباحثون وسائل الإعلام . ولقد أصبحت الدراسات التى تجرى على وسائل الإعلام والثقافة الجماهيرية جزءًا أساسيًا من الدراسات الثقافية .

وفيما يلى بعض النظريات الأكثر أهمية لوسائل الإعلام :

نظرية تأثير استخدام الاتصالات : وسينتقل التركيز هنا من تأثيرات وسائل الإعلام على الأفراد إلى الأساليب التى يستخدم بها هؤلاء الأفراد وسائل الإعلام والمسرات والفرصة الكبيرة التى يحصلون عليها من وسائل الإعلام . وتقترح هذه

النظرية أن مستخدمى وسائل الإعلام أكثر فاعلية وليسوا بمستخدمين سلبيين كما أنهم ينتقون من اختيارات التجارب الإعلامية .

نظرية التبعية : وتتناول هذه النظرية الأسلوب الذى يعتمد به الناس على وسائل الإعلام للحصول على المعلومات التبعية التى ينميها الناس وبصفة خاصة عندما يكون هناك مقدار كبير من التبادل الاجتماعى ويكون لدى الناس معدل مرتفع من القلق .

نظرية وضع أجندة العمل : ووفقًا لهذه النظرية تميل وسائل الإعلام إلى التركيز على قضايا معينة ويتجاهلون قضايا أخرى . وذلك لوضع أجندة أعمال وتشكيل ما سيأخذه الناس فى عين الاعتبار عند اتخاذ قرارات اجتماعية وسياسية . ووفقًا لهذه النظرية فإن الإعلام لا يخبر الناس بما عليهم أن يفكروا به وإنما يهتم بما يفكروا فيه وبذلك فهى تشكل أجندات العمل للناس وللمجتمعات .

نظرية الدعاية : ونجد أن التركيز فى هذه النظرية التى وضعها جورجى جربنر **Geerge Gerbner** (١٩٧٧) ينصب على العلاقة الموجودة بين تقديم وسائل الإعلام للواقع (وبصفة خاصة التليفزيون) وما يراه المشاهدون على أنه واقع . ولأن وسائل الإعلام ويأتى فى مقدمتها التليفزيون يقدمون رؤية مشوهة للواقع – مثل مقدار الجريمة والحياة المحفوفة بالمخاطر – فإن مستخدمى وسائل الإعلام الشرهين والمشاهدين سيحصلون على صور غير حقيقية للواقع .

نظرية الأمن : وتهتم هذه النظرية بالأفراد داخل مؤسسات الإعلام الذين يحرسون البوابات وهم أولئك الذين يحددون فى حالة نشرات الأخبار على سبيل المثال ما هى القصص التى سيتم تغطيتها وما التى سيتم تجاهلها . أما المحررون وغيرهم فى مؤسسات الإعلام فسيحددون ما هى القصص المهمة وما الذى يرغب المشاهدون والجماهير فى معرفته (أو التى يحتاجون معرفتها فى بعض الحالات) وهو ما يعنى تنحية بعض القصص والسماح بنشر قصص أخرى أو إذاعتها .

نظرية التدفق ثنائى الخطوة : وتبرهن هذه النظرية على أن هناك أفراداً وقادة رأى يلعبون دوراً فى الأسلوب الذى تؤثر به وسائل الإعلام على المجتمعات وليس لوسائل الإعلام أية تأثيرات مباشرة على الأفراد ووفقًا لهذه النظرية فإن التأثيرات ستحدث من خلال خطوتين: فالخطوة الأولى هى تأثير وسائل الإعلام على قادة الرأى والذين قد يكونون (ولكن ليس دائمًا) أفراداً من الصفوة الاجتماعية الاقتصادية بالمجتمع .أما الخطوة الثانية فقد تحدث عندما يؤثر هؤلاء القادة بعلاقاتهم الشخصية على كيف يرى الآخرون الذين يتعاملون معهم وسائل الإعلام . وعليه فإن قادة الرأى يعملون كما لو كانوا حرس بوابات ولكن فى مجتمع أكبر بكثير من المؤسسات الإعلامية.

نظرية الاختراق الاعلامى : وتقترح هذه النظرية التى لم تعد مقبولة لدى معظم باحثى الاتصالات أن نصوص وسائل الإعلام قوية وأن رسالتها لا تلقى مقاومة كبيرة وأن الإعلام ينظر إليه كما لو كان إبرة تخترق الجلد تحقن المشاهدين برسالتها. ولدينا الآن أدلة عديدة تقترح أن المشاهدين ينتقون اختياراتهم الإعلامية التى يستخدمونها وأن الأفراد يفسرون نصوصًا معينة بمجموعة من الأساليب المختلفة ووفقًا لمفكرى نظرية التلقى فهى تلعب دوراً فى تكوين النصوص .

نظرية حلزون الصمت : ووفقًا لهذه النظرية التى وضعها مفكر الرأى العام الألمانى نيللو نيومان (١٩٧٤) **Noelle - Neunann** ، وهم الأفراد الذين لديهم أراء يعتقدون أنها ليست شعبية أو لدى الجميع ولذلك فهم يميلون دائمًا إلى الصمت . وفى الوقت نفسه فإن أولئك الذين يرون أن أراءهم مقبولة يوضحون هذه الآراء بقوة أكبر وهو ما سيؤدى إلى شكل حلزونى يميل إلى الكبت وستحصل حينها الآراء الأخرى على قصب السبق . وعليه فإن آراء الأقليات تميل إلى أن ترى على أنها أكثر ضعفًا عما هى عليه فى حقيقة الأمر .

الجماهير الحاشدة

وتشير هذه الكلمة فى نظريات المجتمع إلى أعداد كبيرة من أفراد الشعب وفقًا للفصل المزعوم بين الفرد والآخر ومشاعر العزلة والتغريب (فهناك مجتمعات كبرى

مثل تلك الموجودة فى الهند والصين حيث ترتبط الأساليب التقليدية لسلوك الناس مع بعضهم البعض فى وحدات متماسكة). أما العنصر الآخر للمجتمع الحاشد فهو وجود مؤسسات بيروقراطية روتينية حيث يشعر الأفراد بفقد الإحساس بالهوية الشخصية . وتعد أنسب استعارة لمصطلح المجتمع الحاشد هى كلمة شاطئ حيث تكون أكوام الرمال فى المكان نفسه ولكنها منفصلة عن بعضه البعض .

ولقد ربطت نظرية المجتمع الحاشد التى وضعها مفكرو وأصحاب النظريات الاجتماعية عند نهاية القرن التاسع عشر التغيرات من المجتمع التقليدى إلى المجتمع الحديث إلى تنمية المجتمع الحاشد . ولقد برهن ماركس على أن تنمية وتطور الرأسمالية سيؤدى إلى الإبعاد والتخريب لتصورات الأفراد عن أنفسهم وعن الآخرين. ولقد أوضح فرديناند تنيس **Ferdinand Tnnies** (١٨٨٧-١٩٥٧) نظرية أكد من خلالها أن المجتمعات قد انتقلت من **gemeinschaft** (العلاقات القائمة على الثقة والعلاقات الوطيدة مثل تلك الموجودة فى الأسرة والمجتمعات الصغيرة) إلى **gesells-chaft** (العلاقات القائمة على العقود والعلاقات القانونية مثل تلك الموجودة فى المؤسسات الحالية) .

وعليه فإن التحديث والعمران كانا كما يبرهن أصحاب النظريات الاجتماعية يؤديان إلى مجتمع حاشد يتميز بتطور الطبقات والتميز الثقافى وبالأنومى (والخلط الشديد عن الأساليب الكبيرة والأكثر مناسبة للتطرف) ومن خلال زيادة الصراع والحاجة إلى الاتصال بين أفراد المجتمع . وكما يشير كل من شارون لورى وميلفن لودفلير (١٩٨٣) **Shearon Lowery, Melvin L Defleur**:

> إن مفهوم المجتمع الحاشد مفهوم بالغ الأهمية لدراسة الإعلام وذلك لسببين . الأول أنه على الرغم من أن الصورة النظرية التى يقدمها عن المجتمع المعاصر قد رسمت بصورة مبالغ فيها فيمكننا أن نعرف على الأقل بعضًا من هذه الاتجاهات الموجودة حولنا ولقد خضنا عمليات التصنيع والعمران والتحديث . وتعد الحياة فى المجتمعات المعاصرة مختلفة تمامًا لأن هذه التغيرات تحدث بسرعة أكبر عما حدث فى الأيام الخوالى القديمة بالمجتمعات التقليدية .

ولكن الأمر الأكثر أهمية أن استيعاب وتصور هذا المجتمع الحاشد تتم الهيمنة عليه بتفكير هؤلاء المفكرين الذين اهتموا فى البداية بتأثيرات الإعلام الجديد" (صـ١١) .

ولقد افترض أن الناس الذين يعيشون فى مجتمع حاشد ينفصلون عن بعضهم البعض وبلا جماعات تمنحهم الهوية . فإن هؤلاء الناس ستتداولهم وسائل الإعلام بسهولة شديدة وفقًا لما تقترحه نظرية " الطلقة السحرية " . وقد ينتهى هذا التداول فى نوع ما من المجتمع التكاملى .

وفى عام ١٨٩٥ كتب صاحب النظريات الاجتماعية الفرنسى جوستاف لوبون **Gustaf Le Bon** كتابه الشهير (**The Crowd** الجماهير) وهو عمل كلاسيكى يتناول مفهوم الجماهير وتأثير الجماهير على التاريخ . ويقدم أيضًا برهانًا على الإيمان بنظرية الطلقة السحرية فى مناقشته للتمثيليات المسرحية :

"لا يوجد شىء ذو تأثير كبير على خيال الجماهير من التمثيليات المسرحية والعروض المسرحية ويمر الجماهير على اختلافهم بنفس العواطف وفى الوقت نفسه وإن لم تكن هذه العواطف قد تمثلت إلى أفعال فى نفس الوقت وذلك لأن معظم المشاهدين غير الواعين لا يمكنهم تجاهل أنهم ضحية للأوهام وأنهم يضحكون أو يبكون على المغامرات الخيالية وفى بعض الأحيان فإن المشاعر التى يتم اقتراحها من خلال الصور تعد بالغة القوة وتقدم مثل المقترحات المفترضة إلى أن تحيل نفسها إلى أعمال" . **(Lebon, 1985 / 1960, p.68)**.

ففكرة أن الجماهير بأسرهم يمرون بنفس العواطف أى أنهم يحصلون على نفس الشىء من العروض المسرحية وهى وفقًا لهذا السياق وسائل الإعلام – وهو ما يعد النقطة المركزية لنظرية طلقة الرصاص .

لم تعد فكرة المجتمع الحاشد بفكرة مألوفة بعد . ولقد أشار توكفيل (١٩٥٦) **Tocaueville** منذ وقت بعيد إلى أن الأمريكيين يميلون إلى الانتماء إلى العديد من المؤسسات التطوعية وهو ما يقترح أنهم ليسوا (ولم يكونوا أبدًا كذلك) بمنعزلين ومغتربين كما يقترح مفكرو المجتمع الحاشد . وقد تمنع هذه المؤسسات التطوعية

(وفقًا للنظرية) ظهور التطرف ذلك لأن الأفراد قد يتم سحبهم فى اتجاهات مختلفة وقد يستمتعون بقضية واحدة . والأكثر من ذلك أن مفكرى التلقى يبرهنون الآن على أن الأفراد يميلون إلى فك شفرات النصوص بأساليب شخصية بدلاً من استقبال رسالة واحدة . فالاعتقاد بأن النصوص التى يتم توصليها من خلال حشود الناس يمكن أن يكون لها تأثيرات مماثلة على الجموع الحاشدة والتى لم تحصل إلى الآن على التأكيد من الأبحاث .

لذا فمن الأفضل أن نرى مفهوم المجتمع الحاشد من وجهه نظر تاريخية . فهى مرتبطة بأفكار عدد من أصحاب النظريات الاجتماعية حيث كانوا يحاولون تقديم معنى للتغيرات التى حدثت فى نهاية القرن التاسع عشر . ولقد كان لأفكارهم عنصر من الحقيقة ولكنهم فى النهاية كانوا بسطاء ومقلين فى تحقيق العدالة على جميع المجتمعات التى تطورت فى القرن العشرين . وفى الواقع قد تتم البرهنة الآن على أن بعض المشاكل التى نواجهها فى المجتمعات الحديثة تنبع من حقيقة أن الناس لديهم ولاء للجماعات (العرقية والدينية والقومية والفلسفية) قوية والتى تشوه مفاهيم الأفراد عن الواقعية وتتسبب فى المشاكل للعملية الديمقراطية .

الوسائط الإعلامية

إن الوسيط فى لغة الاتصالات هو شىء يسهل نقل شىء آخر (الكلمات والصور والأصوات) من مصدر واحد (عادة ما تكون من المرسل) إلى مصدر آخر (عادة ما يكون المتلقى) . وتعد أهم الوسائط (وسائل الإعلام) هى التليفزيون والإذاعة والأفلام والتسجيلات والصحف والمجلات والكتب . لذا فإن مسميات الفئة العامة الملحقة لوسائل الإعلام هذه هى الصور الإلكترونية والمطبوعة .

وهناك مقدار كبير من الخلاف بين العلماء حول دور وسائل الإعلام . وما التأثير الذى تلعبه وسيلة الإعلام على الرسالة التى تحملها وما هى تأثيرات وسائل الإعلام على المجتمعات الموجودة حاليًا ؟ ولقد فرق مارشال مكلوهان **Murshall Mcluhan** (وهو مفكر شهير فى وضع نظريات الإعلام) بين كل من الإعلام المطبوع والذى يعد إعلامًا خطيًا ويشجع على العقلانية والإعلام الإلكترونى الذى يحيط بنا (كلية

وليس خطيًا / طوليًا) وعليه ووفقًا لمكلوهان Mcluhan فإن هذا الإعلام الإليكترونى يشجع على الاستجابات العاطفية للرسائل ، ويقترح أيضًا أن ذلك يؤدى إلى التماثل والتواصل والفردية والقومية لذا فإن الإعلام الإلكترونى يؤدى بنا إلى اتجاهات متعارضة .

ولقد أعطى مكلوهان Mcluhan للوسيط أهمية أكبر من الرسالة التى تحملها موضحًا أن الوسيط أو وسيلة الإعلام هو الرسالة وهو ما ظهرت أهميته بشدة عندما أعطى الوسيط كاسم لأحد فصول كتابه فهم وسائل الإعلام anderstanding The Media امتدادات للإنسان (١٩٦٥) كما قدم فى هذا الكتاب أيضًا تفريقًا جدليًا بين الإعلام الساخن والإعلام البارد (انظر جدول ٦-٢) ، فالتعارضات والمتضادات يمكن أن تقودنا إلى أن نشاهد العلاقات بوضوح أكبر وعلينا حينها أن نفكر فى كل من الساخن والبارد وفقًا للموضوعات المتضادة أو المرتبطة .

ويبرهن مكلوهان Mcluhan على أن الوسيلة أكثر أهمية من الرسالة التى تحملها ذلك لأن تأثيرات التكنولوجيا لا تحدث على مستوى الآراء أو المفاهيم ولكنها تغير نسب أو نماذج الإحساس بالاستيعاب بشكل ثابت وبلا أى مقاومة (ص ١٨) ، ويقترح أنه من المهم بمكان أن تشكل الطريقة التى نرى بها العالم عن الطريقة التى يعطينا بها العالم أفكارًا أو يشكل آراءنا . ولقد حظت أعمال مكلوهان Mcluhan فى السنوات الأخيرة بعدم الارتياح والإهمال وذلك بشكل جزئى نتيجة لأن أسلوبه فى الكتابة (المصقل والمتحايل) يسىء إلى العديد من الناس كما أنه نظرياته عن الإعلام يعتقد من ناحية أخرى أنها بسيطة إلى حد ما . فهى مجرد اقتراحات ليس إلا وهو ما تم نبذه سريعًا .

جدول ٦- ٢ : أمثلة على الإعلام الساخن والبارد

إعلام ساخن	إعلام بارد
تعريف كبير (ملىء بالبيانات)	تعريف ضعيف (بيانات أقل)
مشاركة منخفضة (استثناءات)	مشاركة كبرى (متضمنات)
إذاعة	تليفون
فيلم	عرض تليفزيونى
صورة	كارتون
كلمة مطبوعة	خطبة
حرف صوتى	هيروغليفية (كتابة قدماء المصريين بصورة كرموز
محاضرة	ندوة
كتاب	حوار
مدنى	ريفى
حضارة حديثة	قبائل
مدينة كبيرة	مدينة صغيرة
مخزون من النايلون	مخزون من الشباك

ولقد ذكر مفكرو وواضعو النظريات الإعلامية ذات مرة أن وسائل الإعلام ما هى إلا أصوات وصور ورسائل منقولة . وأن وسائل الإعلام نفسها لا تلعب أى دور فى محتوى المادة المبثة . وهناك جدل كبير حالياً حول هذه النظرية . ولقد برهن تونى شوراتز ١٩٧٤ **Tony Sehwartz** وهو أحد واضعى النظريات الإعلامية وأبرز صانعى الإعلانات أن وظيفة وسائل الإعلام ليست حمل المعلومات ولكنها تطرق على الوتر الاستجابى لدى الجماهير والمشاهدين .

"إن المهمة الأساسية هى تصميم حزمة المحرضات التى تقدمها حتى يمكن أن تحقق الصدى بالمعلومات الموجودة بالعقل والمخزنة لدى الفرد وهو ما سيحث الرغبة على التعلم أو التأثير السلوكى . ويحدث هذا الصدى عندما توضح هذه المحرضات داخل اتصالاتنا وتحث المعنى لدى المستمع أو المشاهد . وهو ما يجعلنا نقول إن الاتصالات ليس لها معنى فى حد ذاتها فمعنى الاتصالات هى ما يحصل عليه من السلع أو المشاهد من خلال خبرته بمحرض الاتصالات" (ص٢٤ – ٢٥) .

وعليه فإن وسائل الإعلام تعمل بشكل أكثر كفاءه عندما تحث الناس وتنشط المادة المخزنة بالفعل فى عقول الجماهير وتقدم الرغبات المرغوبة . فمعظم المواد المخزنة توضع فى عقول ورءوس المشاهدين والجماهير عن طريق وسائل الإعلام فى المقام الأول . كما يقترح تأكيد شوارتز **Schuartch** على كلمة معنى أهمية التحليل الرمزى السيميوطيقي والذى يعد أحد الأساليب الأساسية لتحديد كيف يجد الناس المعنى فى الأصوات والصور .

ولقد أصبحت دراسة وسائل الإعلام والنصوص التى تثبتها موضوعًا بالغ الأهمية نظرًا لأن وسائل الإعلام والتليفزيون على وجه التحديد تلعب دورًا مهمًا ومتزايدًا فى حياتنا . فالشخص العادى فى الولايات المتحدة يشاهد التليفزيون بنسبة ٤ ساعات كل يوم ويستمع إلى الراديو بمعدلات أكبر بكثير . كما أنه يقرأ الصحف والمجلات بمعدلات كبيرة ولكنه نادرًا ما يقرأ كتبًا .

ويميل معظم ما يدرسه النقاد الثقافيون إلى أن ما يتم توصيله عن طريق وسائل الإعلام ذلك على الرغم من ميل علماء الأدب إلى التأكيد على النصوص التى يتم حملها (مثل القصص والقصائد وغيرها) وليس على وسائل الإعلام التى تحمل النصوص (المطبوعة) وهناك أيضًا اهتمام متزايد بجماليات وسائل الإعلام وبالمناهج والمقرارات الجديدة عن التعليم المرئى والموضوعات المرتبطة به والموجودة بجامعاتنا وبصفة خاصة فى كليات الصحافة والاتصالات . كما يدرس علماء السياسة أيضًا وسائل الإعلام ذلك لأنها تلعب دورًا مهمًا فى انتخاباتنا وفى تشكيل وعينا .

ولأغراض هذه الدراسة يمكن التفكير فى الجمهور على أنه عدد من الأفراد الذين يتعرضون لنص معين ، ويمكن أن يكون هذا الجمهور فى المكان نفسه (مثلما هو الحال فى المسرح أو فى مباراة كرة القدم) أو متفرقين فى بيوتهم كما هو الحال فى البرامج الإذاعية والتليفزيونية) .

وتعد وسائل الإعلام فى الولايات المتحدة شركات تحقق وتجنى الأموال من بيع الإعلانات المطبوعة والإعلانات التليفزيونية والإذاعية ، وهو ما يعنى أن الوظيفة التجارية الأساسية لوسائل الإعلام هى توصيل الجمهور إلى المعلنين (وبهذا المعنى فإن البرامج التى يقدمها التليفزيون على سبيل المثال يمكن النظر إليها على أنها كمالة بين الإعلانات التجارية ، حيث تصمم هذه البرامج لجذب أنواع معينة من الجماهير لهذه الإعلانات التجارية) . فالتكوين الديموجرافى والنفسى لهذا الجمهور يعد ذا أهمية قصوى للمعلنين . ويرغب بائعو المنتجات الكبرى أن يصلوا إلى تركيبة من الجمهور حتى يمكنهم أن يحصلوا على هذه المنتجات ويميلون إلى شرائها .

ولقد كانت الوكالات الإعلانية وشركات أبحاث السوق مبتكرة الأساليب الإبداعية لجذب الجماهير . وعلى سبيل المثال فإن معهد ستانفورد للأبحاث سابقًا قد قدم تصنيفًا عن القيم و الأساليب الحياتية للجمهور وهذا ليس سوى أحد التصنيفات المختلفة أو مشروعات التصنيف .

ووفقًا لمعايير وسائل الإعلام والتحليل الثقافى فإن هناك عددًا من الاعتبارات الأخرى يجب الأخذ بها فى الاعتبار نوعية الجمهور . ولقد تناولت هذا الأمر سابقًا ولكننى سأعيدهم على القراء مرة أخرى .

١- الفنانون والكتاب الذين يبتكرون النصوص .

٢- الأعمال الفنية (النصوص) مثل الكتب والأفلام والعروض التليفزيونية والأغانى.

٣- (المجتمع الأمريكى) وأنشطة قيمه ومعتقداته.

٤- الجمهور الذى يشاهد التليفزيون ويذهب إلى السينمات ويستمع إلى الإذاعة وحفلات الرقص وغيرها (أعنى أولئك الذين يتلقون النصوص) .

٥- وسائل الإعلام والتى توفر النصوص للجمهور .

بعدها فإن الجماهير ليست سوى نسق لوسائل الإعلام . ولكن نظراً لطبيعة وسائل الإعلام فى الولايات المتحدة حيث ستتولى أسواق الإعلام شركات موجودة لتحقيق الفائدة والأشياء التى يتم تحريفها . ويمكن البرهنة على أن الجمهور (أو بمعنى أدق المفاهيم التى لدى الجماهير والتى يكونها أولئك الذين يمتلكون وسائل الإعلام وأولئك الذين ينشرون النصوص عبر وسائل الإعلام) . ويمارسون الهيمنة على العملية .

هذا هو السبب فى ضعف جودة المادة الموجودة فى وسائل الإعلام . ويقول ملاك وسائل الإعلان[4] إننا نقدم للناس ما يريدونه وسواء كانت الجماهير تحصل على ما يحبونه أو يتعلمون أن يحبوا ما يحصلون عليه فإن هذا يعد قضية مثيرة للجدل المتواصل .

وقد تلعب التقنيات التكنولوجية دوراً مهماً ذلك لأن الناس ستكون لديها القدرة على الوصول من بيوتها إلى مئات بل آلاف القنوات الفضائية أو القنوات التى يتم بثها من الأقمار الصناعية . وسواء ما إذا كانت هذه القنوات ستعزز اختياراتنا أو تعطينا المزيد عن نفس المسألة .

الشائعات

إن الشائعة هى صورة مشاركة جماعية عن الفئة نفسها من الناس وهى رؤية مبسطة جداً أو معتقد مبسط عما يحبه الأفراد الأعضاء بنفس الجماعة (العرقية أو الجنسية أو العنصرية أو الدينية أو الوظيفية .... إلخ) ومن وجهة النظر المنطقية فإن الشائعات تقوم على افتراض وهمى :

كل س هو ص

جون (أو جان) هو س

لذلك فإن جون (أو جان) هو ص

ويمكن أن يكون (س) هنا هو الأفارقة الأمريكان أو اليهود أو الجنوبيون أو المكسيكيون أو اللوطيون أو الشاذون جنسيا أو الجماعات الأخرى المنحرفة أو أولئك الذين يشتغلون فى وظائف معينة أو الجمهوريون أو الإيطاليون أو الإسكتلنديون وغيرهم . أما (ص) فهو ميزة للجماعات الكبيرة من الناس الذين يعتقدون أن هذا ميزة لجماعة معينة . وعليه فإن لدينا شائعات بأن الأمريكيين الأفارقة ما هم إلا مجرمين وغير عاطفيين وأن اليهود ماديين وأن الجنوبيين عنصريون وأن المكسيكيين كسالى وأن المحامين عديمو الضمير وأن الجمهوريين ما هم إلا قطط سمان وأن الإيطاليين قذرون ويتورطون دائمًا فى الجريمة المنظمة وأن الإسكتلنديين أرخص سعرا و أقل أجرا (أو قد تكون كلمة مقتصدين أكثر إيجابية) .

فالتعميم هو أن جميع أفراد الجماعة التى تصنع الشائعات مثيرين للمشاكل . وقد يميل بعض الأفراد فى الجماعة إلى أن يكون لديهم مزايا معينة إلا أن ذلك لا يعنى أن الفرد ينسب هذه المزايا إلى جميع أفراد تلك الجماعة . ومن المتطور الرمزى يمكن رؤية الإشاعات النمطية على أنها شكل أو نوع من المجاز المرسل والذى يكون بمثابة جزء من الكل . ومن الجدير بالذكر أن العديد من الشائعات (المقولات النمطية) تقوم على الظواهر المرئية والمطبقة على الجماعات التى تعد مميزة بأسلوب أو بآخر ولها هوياتها المميزة .

ويمكن أن تكون الشائعات (المقولات النمطية) موجبة (طبيب الأسرة الخاص) أو سلبية (الأيرلندى السكير) أو مختلطة (المدرس المتجهم الناجح) ولكن هذه الشائعات لا تكون سلبية دائمًا ولكنها مليئة بالتبسيط الشديد وتمنع الناس من رؤية الأفراد كما هم .

وتعد الشائعات مؤذية عندما يتم تطبيقها على الأفراد أو أنواع السلوكيات المتوقعة من الناس نسبة للمواقف التى يجدون أنفسهم فيها وأماكنهم فى المجتمع ووضعهم فى بعض المنظمات أو المؤسسات . ويستفيد كتاب السيناريوهات من الشائعات لأنها تسهل تحديد الشخصيات وتوضح الدوافع والعروض التليفزيونية كما أنها تقدم للقراء ومشاهدى الأفلام والعروض التليفزيونية صوراً مشوهة لنوعيات من الناس . وعلى سبيل المثال فإن كلاً من الرجال والنساء الذين يشاهدون الأفلام والبرامج التليفزيونية سيأخذون بلا شك أفكاراً تقدم من المواد التى يتعرضون فيها لما يجب على المرأة أن تفعله وكيف تتصرف وكيف يتوقع من الرجال أن يرتبطوا بالنساء. ومن الواضح أنه إذا كانت جميع أدوار المرأة مقصورة على ربات البيوت الكئيبة أو أغراض جنسية لا عقل لها فإن هذا يمكن أن يكون له تأثير على العلاقات بين الرجل والمرأة .

وتستخدم الشائعات فى بعض الأحيان على يد الظرفاء وتنتشر وتقوى بالنكات وذلك مثل النكات التى تقال عن العديد من الجماعات العنصرية والعرقية . وهى النكات التى ستحدث بعض الإهانات . وتقال النكات فى جميع أنحاء العالم وبصفة خاصة النكات العرقية وذلك للهجوم على الجماعات الأخرى ولا تزال معظم النكات التى اعتاد الأمريكيون على سردها عن البولنديين تقال فى إنجلترا ولكنها تقال عن الأيرلنديين . ولا تزال بعض الجماعات تقول نكات عن نفسها كوسيلة لتحصين نفسها من الشائعات وكوسيلة لتوضيح أن النكات ليس لها أى سلطة أو قوة لإيذائهم .

وتتم عادة مهاجمة وسائل الإعلام وذلك لاستخدامها الشائعات فى النصوص التى تحملها وعليه فإنها تسبب أذى نفسيًا للأفراد فى الجماعات المقال عنها الشائعات وتزود الجماهير بآراء غير واقعية عن ممثلى هذه الجماعات ، فهل يمكن إذن أن تعمل وسائل الإعلام بدون شائعات عن الناس ؟ فهل هناك شىء فى طبيعية وسائل الإعلام يحتاج هذه الآلية أو يقال عن الأداة المناسبة للكتاب ؟ .

الثقافة الشعبية

لا يمكن تعريف مصطلح الثقافة الشعبية . فالبعض يعرفه بأنه ثقافة الشخص العادى - العروض التليفزيونية والأفلام والتسجيلات والبرامج الإذاعية والأطعمة والموضة والمجلات والظواهر الأخرى التى تلعب أدواراً مهمة فى حياتنا اليومية - وكما أشرت مسبقًا فإن هناك مقداراً كبيراً من الخلاف حول ماهية الثقافة الشعبية وما ليس بثقافة شعبية وكيف ترتبط بالثقافة الممتازة .

وفى الماضى كانت الثقافة الشعبية ينبذها العديد من الأكاديميين على أنها غير جديرة بالاهتمام . ولقد نظر إلى نصوص الثقافة الشعبية على أنها شىء تافه وأن أولئك الذين يستهلكونها ينظر إليها على أنها مضيعة لوقتهم . ومن الواضح من وجهة النظر الأدبية أن الكتاب الكوميدى لا يمكن مقارنته مع قصة كتبها هيمنجواى أو دوستوفيسكى ، إلا أن هذه المقارنات غير عادلة وسيئة التوجيه ولا يهتم العلماء الذين درسوا الثقافة الشعبية بالأمور الجمالية . وبدلاً من ذلك فإنهم سيهتمون بالدور الذى تلعبه الثقافة الشعبية فى المجتمع وهى نقل الرسائل الأيديولوجية المتضمنة فى الثقافة الشعبية والأسلوب الذى تنشأ به الثقافة الشعبية والتأثير النفسى للثقافة الشعبية على الأفراد وتصويرها المرأة وأفراد الجماعات الأخرى (العرقية والعنصرية والاجتماعية والاقتصادية) فى نصوص الثقافة الشعبية وهكذا .

ولا يمكن أن تتساوى الثقافة الشعبية مع وسائل الإعلام (على الرغم من أن معظم الثقافة الشعبية يتم بثها عبر وسائل الإعلام) أو بنوعيات شعبية على الرغم من أن الأدب النوعى والمنتجات الدرامية تعد عنصراً مهماً للثقافة الشعبية . ولقد اعتادت السينما أن ينظر إليها على أنها شىء تافه ولكن قد زاد نصيبها فى السنوات الأخيرة لتأخذ وضع الوسيلة الأكثر أهمية والقادرة على تقديم أعمال فنية عظيمة (على الرغم من العديد من الأفلام ليست بأى حال من الأحوال بفنون عظيمة) .

ويمكن أن يكون النص عملاً للثقافة الشعبية أو الممتازة وذلك بالاعتماد على كاتب الروايات . وفى بعض الحالات فإن أعمال الثقافة الممتازة تؤثر على أعمال الثقافة الشعبية (وعلى سبيل المثال فإن العديد من الأفلام تقوم على الأساطير) بينما

سينعكس التأثير في الحالات الأخرى (وعلى سبيل المثال فإن الشخصية الكارتونية - القطة الشقية - كريزى كات) قد تم إدخالها فى فن البالية وهو أحد أنواع الفنون الراقية) . وينظر إلى بعض الأعمال على أنها ثقافة شعبية قد ارتفعت مؤخراً إلى الثقافة الراقية (مثل يورجي وبيس لـ جريش إن Gersh in التى حصلت مؤخراً على مكانة راقية فى الأوبرا بينما كانت تعتبر فى الماضى كأوبرا شعبية أو مسرحية موسيقية) .

ولقد تغير ما كان معتاداً وصفه كنقد للثقافة الشعبية كما أن الأساتذة أنفسهم الذين وصفوا مجال اهتمامهم ذات مرة بأنه ثقافة شعبية يصفون هذا المجال بأنه ثقافة معاصرة أو دراسات ثقافية أو نقد ثقافى . ويرجع السبب وراء ذلك إلى الجزء المهم من كلمة ثقافة (وهى الكلمة التى تستدعى تعريفاً سهلاً) .

ويعد النقد الثقافى الجديد الذى يمثل الجمع بين نظرية التحليل النفسى والنظرية الماركسية ونظرية العلامات السيميوطيقية والنظرية الأدبية ذا أهمية كبيرة عن كيف تقدم النصوص المعنى وفى السمات الأيدلوجية للثقافة الشعبية والدور الذى تلعبه فى العالم الاجتماعى والسياسى والدور الذى يلعبه الناس فى المجتمع الذين يسيطرون على وسائل الإعلام التى تقدم معظم الثقافة الشعبية . ويركز بعض النقاد الثقافيين اهتمامهم على السمات الاجتماعية والسياسية للثقافة الشعبية ويصفون أنفسهم بأنهم أصحاب نظريات .

فالاختلاف بين نقاد الثقافة الشعبية (العديد منهم أصحاب نظريات نقدية) والعلماء الذين يدرسون ويحللون وسائل الإعلام فى حد ذاتها هو أن نقاد الثقافة الشعبية يميلون إلى أن يركزوا اهتمامهم على النصوص - أعمال ونوعيات معينة - على نقيض علماء الاتصالات والذين يهتمون أكثر بالأعمال الإعلامية التى تؤثر على المواقف والقيم والمعتقدات والاهتمامات المرتبطة بالجماهير . ويميل علماء الاتصالات إلى أن يروا أنفسهم كعلماء اجتماع لذا فإن مدخلهم (أو كان على الأقل) ذو تأثيرات نفسية اجتماعية ويستخدمون ملاحظة المشاركين وأساليب أخرى مماثلة . ولقد أخذ نقاد الثقافة الشعبية معظم نظريتهم من النظرية الأدبية ومن الفلسفة والنظرية البلاغية والمجالات المرتبطة بها .

ويلعب كل من الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام جزءًا مهمًا فى حياتنا اليومية لأنهم بالفعل يسيطرون على الحياة اليومية لبعض الأفراد وهو ما يمكن أن نميزه بمدمنى التليفزيون وبائعى وسائل الإعلام . فقضية كيف نعرف ما هى الحياة اليومية وكيف تتأثر بوسائل الإعلام والثقافة الشعبية هو محور موضوعنا التالى .

الحياة اليومية

تشمل دراسة الحياة اليومية تركيز علماء الاجتماع على خبرات الجماهير وعلى ممارستهم المتكبرة فى الحياة اليومية ومواقفهم ومعتقداتهم وأساليب آرائهم مع اهتمام خاص بكيف يجسدون خبراتهم . ويقول چاك د. دوجلاس **Jack D. Douglas** وزملاؤه علماء الاجتماع الذين عملوا فى هذا المجال أن علم اجتماع الحياة اليومية يعد توجهًا اجتماعيا يهتم بالتجريب والملاحظة والفهم والوصف والتحليل والاتصال حول الأشخاص الذين يتعاملون فى مواقف ما **Douglas m 1980, p.1**

ويضيف هؤلاء الباحثون أن هناك ثلاث نقاط مهمة يجب تقديمها عن كيف يعمل علماء اجتماع الحياة اليومية: الأول عليهم أن يدرسوا التفاعلات الاجتماعية من خلال ملاحظاتها فى المواقف الطبيعية التى تحدث بشكل مستقل فى التعاملات العملية . فهى تعمل فى عالم الحياة اليومية وليس فى المؤسسات التى يتم التحكم والهيمنة عليها من الخارج . ثانيًا أنها تركز على ملاحظة الناس وهم يتعاملون فى مواقف وجه لوجه حيث يمكن إيجاد الناس وهم يفعلون شيئًا أو يدركون شيئًا ما أو يشعرون به ويفكرون به . وثالثًا أنها تركز على المعانى التى يجد فيها الناس حياتهم وفى تجاربهم الداخلية أو فيما يقول كل من دوجلاس وزملائه بأنها المشاعر والمفاهيم والعواطف والمزاج والأفكار والفكر والمعتقدات والقيم ومعنويات أفراد المجتمع (ص١٢)، ولقد قدم دوجلاس وزملاؤه فروقًا بين تجارب الحياة اليومية وتجارب أى يوم آخر . ويشير المصطلح الأخير إلى أشياء يمكن أن تحدث لأى شخص فى أى يوم مقارنة بالأشياء التى تحدث لهم فى الحياة اليومية .

كما أن علماء الاجتماع بأمريكا لديهم اهتمام أيضًا بالحياة اليومية على الرغم من أن العديد منهم يهتمون أقل بالنماذج التحليلية الصغرى للعلماء الأمريكان مقارنة بالمزايا الأيديولوجية للحياة اليومية . ويشير هنرى لوفيڤر (١٩٨٤) **Henri Lefebvre** إلى أننا نميل إلى أن نتجاهل الحياة اليومية للبشر العاديين . ويطرح دراسة على أسماه بالحدث اليومى :

"إن الحدث اليومى هو مفهوم فلسفى لا يمكن فهمه بعيدًا عن الفلسفة . فقد خصص للفلسفة وبلغة لا فلسفية ولا يمكن التفكير بها ، فهو مفهوم لا ينتمى أو لا يعكس الحياة اليومية ولكنه يعبر عن التجلى فى المصطلحات الفلسفية " (ص١٣) .

ويعد الحياة اليومية موضوعًا مناسبًا للفلسفة ذلك لأن الحياة اليومية لا فلسفية وتبعد الفيلسوف عن الموضوعات التقليدية تجاه التكرارات وكيف يحدث الوجود الاجتماعى للناس .

ويبرهن لوفيڤر **Lefebvre** على أن طالب الحياة اليومية سيجد نموذجًا ذا معنى فى الحياة اليومية للناس العاديين فى أنشطتهم المتكررة وفى الأشياء التى يشترونها ويستخدمونها وفى الأخبار التى يقرءونها والإعلانات التى يسمعونها ويشاهدونها . ومن الأهمية الكبرى أن نعرف اكتشاف الأبعاد الأيديولوجية لأنشطتنا والأيديولوجيات التى تنفذها وسائل الإعلام والاهتمام الخاص بنظام الإعلان .

وهناك بعض العلماء الأمريكيين يجمعون بين هذين المنظورين ويدرسون الأساليب التى تكون بها الأمور الأيديولوجية تعاملاتنا اليومية وكيف نجد معنى لحياتنا ومن الممكن أن نرسم خط بين الثقافة الإعلامية والثقافة اليومية على الرغم من أن هذا الخط قد يكون فى بعض الأحيان ضعيفًا أو غير موجود وفقًا لعلماء مثل لوفيڤر **Lefebvre** حيث يرى أن الحياة اليومية يتم تشكيلها إلى حد كبير بالإعلان . فمعظم الحياة اليومية يتم نقلها عن طريق الثقافة الشعبية . فهى تشير إلى ظواهر مثل التقاليع والموضات والأساليب والتعبيرات واسعة الاستخدام وكذلك المشاهدة الروتينية للتليفزيون والاستماع إلى الإذاعة وقراءة الصحف والمجلات .

ومهما كان الأمر فإن الحياة اليومية ستصبح هى موضوع الاهتمام الكبير الذى يضعه العلماء على جميع المذاهب والتى تدرس مجموعة كبيرة من الأنشطة مثل استخدامنا للتليفون والأسلوب الذى تدفع به البقشيش فى الحانات والمطاعم واليوم النمطى لربة البيت والناس الذين يؤمنون بالأطباق الطائرة وعلم اجتماع الدراما وأنواع الناس الذين ينجذبون إلى الطوائف الدينية . ويمكن أن ينظر إلى الحياة اليومية على أنها قصص أو روايات تنفذ فيها حياتنا و تبنى هوياتنا .

الخاتمة

ومن الصعب فى بعض الأحيان أن نميز بين دراسات الثقافة الشعبية ودراسات وسائل الإعلام ودراسات الحياة اليومية . فحياتنا اليومية تستنفذ إلى درجة كبيرة فى مشاهدة التليفزيون والاستماع إلى الراديو وقراءة الصحف والمجلات وحضور وسائل الإعلام الأخرى . ولكننا نرتدى أيضاً الملابس ونأكل الطعام ونشارك فى الطقوس الاجتماعية العديدة التى لا يتم توصيلها بالإعلام (على الرغم من أنها قد تتأثر بوسائل الإعلام) ، ويقوم المنظور الاجتماعى بتزويدنا بعدد من الأدوات لتحليل النصوص ولدراسة تأثيرات هذه النصوص (وقد تكون وسائل الإعلام هذه مستقلة فى النصوص التى تحملها إذا ما كان ما يطرحه ماكلوهان **Mcluhen** صحيحاً) وعلى الناس (الجماهير) والمجتمع بصفة عامة . ويدعم المنظور الاجتماعى مفهومنا عن أدوار الأعمال الفنية (بجميع الأنواع) التى تلعبها فى المجتمع وتزويد النقاد الثقافيين بعدد من المفاهيم ذات الأهمية الكبرى فى تنفيذ دراساتهم .

Suggested Further Reading

Abelove, H., Barale, M. A., & Halperin, D. (Eds.). (1993). *The lesbian and gay studies reader.* New York: Routledge.

Adorno, T. W. (1967). *Prisms* (S. Weber & S. Weber, Trans.). Cambridge: MIT Press.

Adorno, T. W. (1991). *The culture industry: Selected essays on mass culture.* London: Routledge.

Armstrong, N. (1987). *Desire and domestic fiction: A political history of the novel.* New York: Oxford University Press.

Aronowitz, S. (1992). *The politics of identity.* New York: Routledge.

Aronowitz, S. (1993). *Dead artists, live theories and other cultural problems.* New York: Routledge.

Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world* (H. Iswolsky, Trans.). Bloomington: Indiana University Press.

Barker, M., & Beezer, A. (1992). *Reading into cultural studies.* London: Routledge.

Barthes, R. (1970). *Writing degree zero and elements of semiology* (A. Lavers & C. Smith, Trans.). Boston: Beacon.

Barthes, R. (1974). *S/Z* (R. Miller, Trans.). New York: Hill & Wang.

Barthes, R. (1975). *The pleasure of the text* (R. Miller, Trans.). New York: Hill & Wang.

Barthes, R. (1975). *Roland Barthes by Roland Barthes* (R. Howard, Trans.). New York: Hill & Wang.

Barthes, R. (1978). *A lover's discourse* (R. Howard, Trans.). New York: Hill & Wang.

Barthes, R. (1988). *The semiotic challenge* (R. Howard, Trans.). New York: Hill & Wang.

Bateson, G. (1972). *Steps to an ecology of mind.* New York: Ballantine.

Baudrillard, J. (1983). *Simulations* (P. Foss et al., Trans.). New York: Semiotext(e).

Beilharz, P., Robinson, G., & Rundell, J. (1992). *Between totalitarianism and postmodernity: A thesis eleven reader.* Cambridge: MIT Press.

Benjamin, W. (1974). The work of art in the age of mechanical reproduction. In Mast, G., & Cohen, M. (Eds.), *Film theory and criticism*. New York: Oxford University Press.

Bennett, T., & Woollacott, J. (1987). *Bond and beyond: The political career of a popular hero*. New York: Methuen.

Berger, A. A. (1973). *The comic-stripped American*. New York: Walker.

Berger, A. A. (1984). *Signs in contemporary culture: An introduction to semiotics*. New York: Annenberg-Longman.

Berger, A. A. (Ed.). (1987). *Visual sociology and semiotics*. Aachen, Germany: Edition Herodot.

Berger, A. A. (1989). *Seeing is believing: An introduction to visual communication*. Mountain View, CA: Mayfield.

Berger, A. A. (Ed.). (1990). *Agitpop: Political culture and communication theory*. New Brunswick, NJ: Transaction.

Berger, A. A. (1993). *An anatomy of humor*. New Brunswick, NJ: Transaction.

Berman, M. (1982). *All that is solid melts into air: The experience of modernity*. New York: Touchstone.

Bernstein, R. J. (1992). *The new constellation: The ethical-political horizons of modernity/postmodernity*. Cambridge: MIT Press.

Bettelheim, B. (1976). *The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales*. New York: Knopf.

Bhabha, H. K. (1993). *The location of culture*. New York: Routledge.

Bird, J., et al. (1993). *Mapping the futures: Local cultures, global change*. London: Routledge.

Blau, H. (1992). *To all appearances: Ideology and performance*. London: Routledge.

Bloom, C. (Ed.). (1993). *Creepers: British horror and fantasy in the twentieth century*. Boulder, CO: Westview.

Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (1990). *Reproduction in education, society, and culture*. Newbury Park, CA: Sage.

Bowlby, R. (1993). *Shopping with Freud: Items on consumerism, feminism and psychoanalysis*. London: Routledge.

Branigan, E. (1992). *Narrative comprehension and film*. New York: Routledge.

Brenkman, J. (1993). *Straight, male, modern: A cultural critique of psychoanalysis*. New York: Routledge.

Brown, M. E. (Ed.). (1990). *Television and women's culture: The politics of the popular*. Newbury Park, CA: Sage.

Buck-Morss, S. (1989). *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the arcades project*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Butler, J. (1993). *Bodies that matter*. New York: Routledge.

Carey, J. W. (Ed.). (1988). *Media, myths, and narratives: Television and the press*. Newbury Park, CA: Sage.

Clark, K., & Holmquist, M. (1984). *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Clarke, J. (1992). *New times and old enemies: Essays on cultural studies and America.* London: Routledge.

Collins, J., Radner, H., & Collins, A. P. (Eds.). (1992). *Film theory goes to the movies: Cultural analysis of contemporary film.* New York: Routledge.

Collins, R., Curran, J., Garnham, N., Scannell, P., Schlesinger, P., & Sparks, C. (Eds.). (1986). *Media, culture and society: A critical reader.* London: Sage.

Cottom, D. (1989). *Text and culture: The politics of interpretation.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Coward, R., & Ellis, J. (1977). *Language and materialism: Developments in semiology and the theory of the subject.* London: Routledge & Kegan Paul.

Crane, D. (1992). *The production of culture: Media and the urban arts.* Newbury Park, CA: Sage.

Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis.* London: Routledge.

Crimp, D. (Ed.). (1988). *AIDS: Cultural analysis/cultural activism.* Cambridge: MIT Press.

Crook, S., Pakulski, J., & Waters, M. (Eds.). (1992). *Postmodernization: Change in advanced society.* London: Sage.

Cross, G. (1993). *Time and money: The making of a consumer culture.* London: Routledge.

Culler, J. (1977). *Ferdinand de Saussure.* New York: Penguin.

Culler, J. (1981). *The pursuit of signs.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Culler, J. (1982). *On deconstruction.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Davis, R. C., & Schleifer, R. (1991). *Criticism and culture.* London: Longman.

de Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life* (S. Rendall, Trans.). Berkeley: University of California Press.

de Certeau, M. (1986). *Heterologies: Discourse on the other* (B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

De Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema.* Bloomington: Indiana University Press.

De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film and fiction.* Bloomington: Indiana University Press.

Denzin, N. K. (1991). *Images of postmodern society: Social theory and contemporary cinema.* London: Sage.

Derrida, J. (1967). *Of grammatology* (G. C. Spivak, Trans.). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Derrida, J. (1981). *Positions* (A. Bass, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.

Doane, M. A. (1987). *The desire to desire: The woman's film of the 1940s.* Bloomington: Indiana University Press.

Doane, M. A. (1991). *Femmes fatales.* New York: Routledge.

Douglas, M. (1992). *Risk and blame: Essays in cultural theory.* London: Routledge.

Dundes, A. (1987). *Cracking jokes: Studies in sick humor cycles and stereotypes.* Berkeley, CA: Ten Speed.

Dworkin, D. L., & Roman, L. G. (1992). *Views beyond the border country: Raymond Williams and cultural politics.* New York: Routledge.
Dyer, R. (1993). *The matter of images: Essays on representations.* London: Routledge.
Eagleton, T. (1976). *Marxism and literary criticism.* Berkeley: University of California Press.
Eagleton, T. (1983). *Literary theory: An introduction.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Easthope, A. (1991). *Literary into cultural studies.* London: Routledge.
Ehrmann, J. (Ed.). (1970). *Structuralism.* Garden City, NY: Anchor.
Elam, K. (1980). *The semiotics of theatre and drama.* London: Methuen.
Ewen, S. (1976). *Captains of consciousness.* New York: McGraw-Hill.
Ewen, S., & Ewen, E. (1992). *Channels of desire: Mass images and the shaping of American consciousness* (rev. ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
Featherstone, M. (1991). *Consumer culture and postmodernism.* London: Sage.
Ferguson, R., Gever, M., Minh-ha, T. T., & West, C. (Eds.). (1990). *Out there: Marginalization and contemporary cultures.* Cambridge: MIT Press.
Fiske, J. (1989). *Reading the popular.* Winchester, MA: Unwin Hyman.
Fiske, J. (1989). *Understanding popular culture.* Winchester, MA: Unwin Hyman.
Fjellman, S. M. (1992). *Vinyl leaves: Walt Disney World and America.* Boulder, CO: Westview.
Franklin, S., Lury, C., & Stacey, J. (1992). *Off-centre: Feminism and cultural studies.* London: Routledge.
Freud, S. (1957). *Civilization and its discontents* (J. Riviere, Trans.). London: Hogarth.
Freud, S. (1963). *Jokes and their relation to the unconscious* (J. Strachey, Trans.). New York: W. W. Norton.
Fry, W. F. (1968). *Sweet madness: A study of humor.* Palo Alto, CA: Pacific.
Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism.* Princeton, NJ: Princeton University Press.
Garber, M. (1993). *Vested interests: Cross-dressing and cultural anxiety.* New York: Harper Perennial.
Garber, M., Matlock, J., & Walkowitz, R. (Eds.). (1993). *Media spectacles.* New York: Routledge.
Garber, M., Parmar, P., & Greyson, J. (Eds.). (1993). *Queer looks: Perspectives on lesbian and gay film and video.* New York: Routledge.
Glasgow Media Group. (1976). *Bad news.* London: Routledge & Kegan Paul.
Glasgow Media Group. (1980). *More bad news.* London: Routledge & Kegan Paul.
Goldstein, A., Jacob, M. J., Rorimer, A., & Singerman, H. (1989). *A forest of signs: Art in the crisis of representation.* Cambridge: MIT Press.
Greenblatt, S. J. (1992). *Learning to curse: Essays in early modern culture.* New York: Routledge.
Gronbeck, B., Farrell, T. J., & Soukup, P. A. (Eds.). (1991). *Media, consciousness, and culture: Explorations of Walter Ong's thought.* Newbury Park, CA: Sage.

Grossberg, L. (1992). *We gotta get out of this place: Popular conservatism and postmodern culture.* New York: Routledge.

Grossberg, L., Nelson, C., & Treichler, P. A. (Eds.). (1992). *Cultural studies.* New York: Routledge.

Guiraud, P. (1975). *Semiology.* London: Routledge & Kegan Paul.

Gumbrecht, H. U. (1992). *Making sense in life and literature* (G. Burns, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Habermas, J. (1979). *Communication and the evolution of society* (T. McCarthy, Trans.). Boston: Beacon.

Habermas, J. (1987). *The philosophical discourse on modernity: Twelve lectures* (F. G. Lawrence, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Habermas, J. (1989). *The new conservatism: Cultural criticism and the historians' debate* (S. W. Nicholsen, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Haug, W. F. (1971). *Critique of commodity aesthetics: Appearance, sexuality, and advertising in capitalist society* (R. Bock, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hoggart, R. (1992). *The uses of literacy.* New Brunswick, NJ: Transaction.

Holland, N. (1975). *Five readers reading.* New Haven, CT: Yale University Press.

Hoover, S. M. (1988). *Mass media religion: The social sources of the electronic church.* Newbury Park, CA: Sage.

Hutcheon, L. (1989). *The politics of postmodernism.* London: Routledge.

Jakobson, R. (1985). *Verbal art, verbal sign, verbal time* (K. Pomorska & S. Rudy, Eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jameson, F. (1971). *Marxism and form: Twentieth century dialectical theories of literature.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Jameson, F. (1981). *The political unconscious.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Jameson, F. (1992). *The geopolitical aesthetic: Cinema and space in the world system.* Bloomington: Indiana University Press.

Jameson, F. (1992). *Signatures of the visible.* New York: Routledge.

Jauss, H. R. (1982). *Aesthetic experience and literary hermeneutics* (M. Shaw, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jauss, H. R. (1982). *Toward an aesthetic of reception* (T. Bahti, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jensen, J. (1990). *Redeeming modernity: Contradictions in media criticism.* Newbury Park, CA: Sage.

Jhally, S., & Lewis, J. (1992). *Enlightened racism: The Cosby Show, audiences, and the myth of the American dream.* Boulder, CO: Westview.

Jones, S. (1992). *Rock formation: Music, technology, and mass communication.* Newbury Park, CA: Sage.

Jowett, G., & Linton, J. M. (1989). *Movies as mass communication.* Newbury Park: Sage.

Kaplan, E. A. (1982). *Motherhood and representation.* London: Routledge.

Kellner, D. (1992). *The Persian Gulf TV war.* Boulder, CO: Westview.

Korzenny, F., & Ting-Toomey, S. (Eds.). (1992). *Mass media effects across cultures.* Newbury Park, CA: Sage.

Larsen, N. (1989). *Modernism and hegemony: A materialist critique of aesthetic agencies.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lavers, A. (1982). *Roland Barthes: Structuralism and after.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Lipsitz, G. (1990). *Time passages: Collective memory and American popular culture.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lotman, J. M. (1976). *Semiotics of cinema.* Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions.

Lotman, J. M. (1991). *Universe of the mind: A semiotic theory of culture.* Bloomington: Indiana University Press.

Lyotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

MacCabe, C. (1985). *Tracking the signifier: Theoretical essays on film, linguistics, and literature.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

MacCannell, D., & MacCannell, J. F. (1982). *The time of the sign: A semiotic interpretation of modern culture.* Bloomington: Indiana University Press.

Mandel, E. (1985). *Delightful murder: A social history of the crime story.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Massumi, B. (1992). *A user's guide to capitalism and schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari.* Cambridge: MIT Press.

Mattelart, A., & Mattelart, M. (1992). *Rethinking media theory* (J. A. Cohen & M. Urquidi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

McCarthy, T. (1991). *Ideals and illusions: On reconstruction and deconstruction in contemporary critical theory.* Cambridge: MIT Press.

McClue, G. (1993). *Dark knights: The new comics in context.* Boulder, CO: Westview.

Mellencamp, P. (1990). *Indiscretions: Avant-garde film, video and feminism.* Bloomington: Indiana University Press.

Mellencamp, P. (Ed.). (1990). *Logics of television: Essays in cultural criticism.* Bloomington: Indiana University Press.

Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema* (C. Britton et al., Trans.). Bloomington: Indiana University Press.

Mindess, H. (1971). *Laughter and liberation.* Los Angeles: Nash.

Modleski, T. (1984). *Loving with a vengeance: Mass-produced fantasies for women.* New York: Routledge.

Modleski, T. (Ed.). (1986). *Studies in entertainment: Critical approaches to mass culture.* Bloomington: Indiana University Press.

Modleski, T. (1988). *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory.* New York: Routledge.

Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures.* Bloomington: Indiana University Press.

Naremore, J., & Brantlinger, P. (Eds.). (1991). *Modernity and mass culture.* Bloomington: Indiana University Press.

Navarro, D. (Ed.). (1993, Summer). Postmodernism: Center and periphery [Special issue]. *South Atlantic Quarterly.*

Nichols, B. (1981). *Ideology and the image: Social representation in the cinema and other media.* Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. (1992). *Representing reality: Issues and concepts in documentary.* Bloomington: Indiana University Press.

Penley, C. (1989). *The future of an illusion: Film, feminism, and psychoanalysis.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Piddington, R. (1963). *The psychology of laughter.* New York: Gamut.

Powell, C., & Paton, G. E. C. (Eds.). (1988). *Humor in society: Resistance and control.* New York: St. Martin's.

Prindle, D. F. (1993). *Risky business: The political economy of Hollywood.* Boulder, CO: Westview.

Propp, V. (1984). *Theory and history of folklore* (A. Y. Martin & R. P. Martin, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ramet, S. P. (Ed.). (1993). *Rocking the state: Rock music and politics in Eastern Europe and the Soviet Union.* Boulder, CO: Westview.

Real, M. R. (1989). *Supermedia: A cultural studies approach.* Newbury Park, CA: Sage.

Reinelt, J. G., & Roach, J. R. (Eds.). (1993). *Critical theory and performance.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

Richter, M., & Bakken, H. (1992). *The cartoonist's muse: A guide to generating and developing creative ideas.* Chicago: Contemporary Books.

Rouch, I., & Carr, G. F. (Eds.). (1989). *The semiotic bridge: Trends from California.* Berlin: Mouton de Gruyter.

Ryan, M., & Kellner, D. M. (1988). *Camera politica: The politics and ideology of contemporary Hollywood film.* Bloomington: Indiana University Press.

Sabin, R. (1993). *Adult comics: An introduction.* London: Routledge.

Said, E. (1983). *The world, the text, and the critic.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Saint-Martin, F. (1990). *Semiotics of visual language.* Bloomington: Indiana University Press.

Schechner, R. (1993). *The future of ritual: Writings on culture and performance.* London: Routledge.

Schneider, C., & Wallis, B. (Eds.). (1989). *Global television.* Cambridge: MIT Press.

Schostak, J. (1993). *Dirty marks: The education of self, media and popular culture.* Boulder, CO: Westview.

Schwichtenberg, C. (Ed.). (1992). *The Madonna connection: Representational politics, subcultural identities, and cultural theory.* Boulder, CO: Westview.

Sebeok, T. (Ed.). (1978). *Sight, sound and sense.* Bloomington: Indiana University Press.

Shukman, A. (1977). *Literature and semiotics: A study of the writings of Yuri M. Lotman.* Amsterdam: North-Holland.

Smith, G. (Ed.). (1991). *On Walter Benjamin: Critical essays and recollections.* Cambridge: MIT Press.

Smith, P. (1988). *Discerning the subject.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Spivak, G. C. (1992). *Outside in the teaching machine.* New York: Routledge.

Staake, B. (1991). *The complete book of caricature.* Cincinnati, OH: North Light.

Steidman, S. (1993). *Romantic longings: Love in America 1830-1980.* New York: Routledge.

Szondi, P. (1986). *On textual understanding* (H. Mendelsohn, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Todorov, T. (1975). *The fantastic: A structural approach to a literary genre* (R. Howard, Trans.). Ithaca, NY: Cornell University Press.

Todorov, T. (1981). *Introduction to poetics* (R. Howard, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Todorov, T. (1984). *Mikhail Bakhtin: The dialogical principle.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Traube, E. G. (1992). *Dreaming identities: Class, gender, and generation in 1980s Hollywood movies.* Boulder, CO: Westview.

Turner, B. S. (1990). *Theories of modernity and postmodernity.* London: Sage.

Wernick, A. (1991). *Promotional culture.* London: Sage.

Willemen, P. (1993). *Looks and frictions: Essays in cultural studies and film theory.* Bloomington: Indiana University Press.

Williams, R. (1958). *Culture and society: 1780-1950.* New York: Columbia University Press.

Williams, R. (1976). *Keywords.* New York: Oxford University Press.

Williamson, J. (1978). *Decoding advertisements: Ideology and meaning in advertising.* London: Marion Boyars.

Willis, P. (1990). *Common culture: Symbolic work at play in the everyday cultures of the young.* Boulder, CO: Westview.

Winick, C. (1968). *The new people: Desexualization in American life.* New York: Pegasus.

Wollen, P. (1993). *Raiding the icebox: Reflections on twentieth-century culture.* Bloomington: Indiana University Press.

Wright, W. (1975). *Sixguns and society: A structural study of the western.* Berkeley: University of California Press.

Zizek, S. (1991). *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture.* Cambridge: MIT Press.

المؤلف فى سطور

- آرثر أيزا برجر

-أستاذ فى فنون الاتصالات الإلكترونية والنشر بجامعة سان فرنسيسكو منذ عام ١٩٦٥

اهتم بمجالات:

-النقد الإعلامى.

-والدراسات الثقافية.

-والدعاية.

-ونظرية الاتصالات.

قام بالتدريس فى جامعات مينسوتا من عام ١٩٦٠-١٩٦٥ ،وميلانو بإيطاليا من عام ٦٣-١٩٦٤ ، وبمدرسة أنتبرج للاتصالات بجامعة جنوب كاليفورنيا من عام ٨٤-١٩٨٥.

من أهم مؤلفاته، بالإضافة إلى ماذكر داخل الكتاب:

- التليفزيون فى المجتمع ١٩٨٦ Television in Society
- وسائل الإعلام الامريكية ١٩٨٨ Media USA, 1988
- مسألة القراءة ١٩٩٢ Reading Matter
- الموت ضحكا ٢٠٠٠ Die Laughing
- فن الكتابة الكوميدية ١٩٩٧ The Artof comedy Writing

المترجمان فى سطور

- **أ. د. وفاء إبراهيم.**

أستاذ علم الجمال بكلية البنات - جامعة عين شمس.

أهم المؤلفات:

- علم الجمال: قضايا تاريخية ومعاصرة.

-ترجمة وتقديم كتاب رسائل فى التربية الجمالية لفريدريش شيللر.

-الفلسفة والأدب عند نجيب محفوظ.

-الوعى الجمالى عند الطفل.

-الفلسفة والشعر.

-ترجمة وتقديم الإسلام والفن للأستاذ إسماعيل الفاروقى.

-دراسات فى الفن والجمال.

قراءات جمالية فى إبداع هؤلاء.

-فلسفة فن التصوير الإسلامى.

-مائة وثمانون يومًا فى بلاد اليانكى.

- **أ. د. رمضان بسطاويسى محمد غانم**

أستاذ الفلسفة الحديثة وعلم الجمال بقسم الفلسفة بكلية البنات جامعة عين شمس

-ناقد أدبى شارك ببحوث نقدية فى كثير من المؤتمرات الأدبية، وفى الصحف والمجلات المتخصصة داخل مصر وخارجها.

-عضو بلجنة الفلسفة فى المجلس الأعلى للثقافة.

من أهم ماصدر له:

١- علم الجمال عند لوكاتش.

٢- فلسفة هيجل الجمالية.

٣- علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت: أدورنو نموذجًا.

٤- الخطاب الثقافى للإبداع.

٥- النقد الأدبى فى عصر المعلوماتية.

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التـوازن بين المعـارف الإنسـانيـة فى المجـالات العلمـيـة والفنيـة والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخـصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاسـتـعـانة بكل الخبـرات العـربيـة وتنسيق الجـهـود مع المؤسسات المعنيـة بالترجمة .

استطاع مؤلف الكتاب أرثر أيزابرجر تقديم النقد الثقافى والنظريات المرتبطة به فى صياغة قادرة على الوصول للقارئ، ويغطى المفاهيم الرئيسية المرتبطة بالنقد الثقافى وعلاقته بالنظرية الاجتماعية ونظريات التحليل النفسى والسيميوطيقا والنقد الأدبى، واعتمد فى صياغة الكتاب على نصوص المفكرين الذين اهتموا بهذا الموضوع وقدموا إضافات حقيقية، والكتاب يقدم ببليوجرافيا شاملة عن الموضوع. وقد سبق للمؤلف تقديم دراسات مهمة عن أنواع التراث الشعبى، النظريات والنصوص، ودراسات عن الموسيقى والتكنولوجيا والاتصال.

اللوحة للفنان: إبراهيم الدسوقى
الغلاف: هند سمير